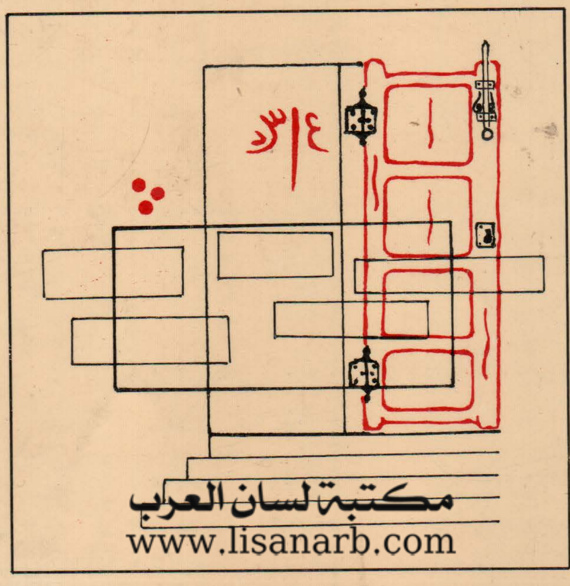
محمد مشبال

مقولات بلاغية
في
تحليل الشعر



مقولات بلاغية
في
تحليل الشعر

مقولات بلاغية
في
تحليل الشعر

محمد مشبال

المؤلف : محمد مشبال

الكتاب : مقولات بلاغية في تحليل الشعر

الطبعة : الأولى 1993

الإيداع : رقم 1993/844

مطبعة المعارف الجديدة ـ الرباط

إلى أبي

« .... وقبل أن نمنح هذه الفنون حقها في الذكر ننبهك على أصل لتكون على ذُكر منه وهو: أن ليس من الواجب في صناعة، وإن كان المرجع في أصولها وتفاريعها إلى مجرد العقل، أن يكون الدخيل فيها كالناشئ عليها في استفادة الذوق منها. فكيف إذا كانت الصناعة مستندة إلى تحكمات وضعية واعتبارات إلفية. فلا على الدخيل في صناعة علم المعاني أن يقلد صاحبها في بعض فتاواه إن فاته الذوق هناك إلى أن يتكامل له على مهل موجبات ذلك الذوق وكان شيخنا الحاتمي ذلك الإمام الذي لن تسمح بمثله الأدوار ما دار الفلك الدوّار تغمده الله برضوانه يحيلنا بحسن كثير من مستحسنات الكلام. إذا راجعناه فيها، على الذوق ونحن حينئذ ممن نبغ في عدة شعب من علم الأدب وصبغ بها يده وعانى فيها وكده وكده. وها هو الإمام عبدالقاهر، قدس الله روحه، في دلائل الإعجاز كم يعيد هذا»

الإمام أبو يعقوب يوسف السكاكي

مقدمة

تواجه الناقد الأدبي المعاصر مجموعة من الإشكالات المنهجية الحادة، لعل من بينها البحث عن الصيغة المحتملة التي يمكن أن تتلاقح بها معطيات الدرس البلاغي القديم بالهموم الجمالية الراهنة، ولقد بادر الغرب، منذ وقت مبكر، إلى الانشغال بالأوضاع المترتبة على مثل ذلك التلاقح، فعكف على تدقيق النظر في الأصول الجمالية، واستقصاء الخلفيات الفلسفية والفكرية التي من شأنها أن تعطي للتيارات الأدبية والمذاهب الفنية السند الثقافي الموائم. وفي هذا السياق اندرجت جهود طائفة من المفكرين أمثال "لسينغ" و"كانط" و"هيغل" و"كوليردج" و"الأخوين اشليغل" و"شلينغ" وغيرهم من الباحثين والنقاد الذين استشرفوا بدرجات متفاوتة من الوعي التحولات العميقة التي كانت أوربا الحديثة مقبلة عليها في مجالي الفكر والفن وعموم الإبداع.

ويمكن أن نفترض أن قسما مهما من العمل النقدي المبذول من لدن البنيوية المعاصرة، قد اتجه أساسا نحو إمعان النظر في العديد من تفاصيل البلاغة الأوربية القديمة من حيث هي كنز من الإمكانيات التعبيرية القابلة للتدبر والإستثمار، ومجال تطبيقي خصب يتسق، لا محالة، مع دراسات المقولات الفلسفية الكبرى للفكر العربي، ويسهم في تشكيل توجهه الحضاري، لكل ذلك نرى من المستبعد جدا أن يكون ثمة حديث عن قطيعة ما بين منطلقات الفكر الجمالي الأوربي وبين تجلياته النقدية المعاصرة. وليس أدل على ذلك من السلطة المتماسكة التي اكتسبتها «النظرية الأدبية» في الغرب، وطاقتها على الاستيعاب المنسجم للتناقضات الفنية، وأنماط الجدل والصراع بين التيارات، والقدرة على التوالد والتجدد وتصدير المفاهيم.

وبحكم مجموعة من الشروط التاريخية، لم تكن التوجهات الأدبية الحديثة في العالم العربي تبحث عن تحققاتها الذاتية بعيدا عن آفاق «النظرية الأدبية» الأوربية. ويمكن الإدعاء في هذا المضمار أن التفاعل غير المتكافئ بين الطرفين العربي والغربي قد فوت الفرصة على العديد من التوجهات الفنية العربية والآداب الشعبية لتبلور كياناتها الخاصة بصورة طبيعية،

بعيدا عن التأثير المباشر لتلك السلطة البرانية المتفوقة بتماسكها الذاتي. ولقد كان من نتائج ذلك أن المبادرات التي كانت تدعو إلى ضرورة التمعن الجيد في التراثين النقدي والبلاغي لم تفلح في أن تجسد طموحاتها الفنية في إنتاج وفير قادر بتراكمه أن يؤسس تيارا في النقد يتمتع بالصمود والإمتداد والتوالد، صحيح أن المرء لن يعدم تلامذة أكفاء وأتباعا لـ «الحسين المرصفي» و«أمين الخولي» و«محمود محمد شاكر»، وأن حركة "الديوان" قد تمكنت من إحداث رجة قوية في سيرورة النقد المعاصر، لكن ما نقصده هو عدم وجود تلك السلطة الجمالية التي تستمد تماسكها في آن واحد من خلفية فكرية أو معرفية ممتدة الجذور، ثم من وضوح القواعد وفعالية المبادئ المسعفة في التحليل ومقاربة النصوص وتقييم الجزئيات الفنية.

إننا لا ندعو في هذه المقدمة إلى تقفي خطوات الغرب في مجال العناية بأصول بلاغتنا، ولا نروم القيام بتصنيفات فضفاضة للتيارات الفكرية العربية الحديثة والمعاصرة، مثلما لا نصبو إلى البحث عن صيغة تلفيقية ندعي بها تجاوز إشكالات "المثاقفة" الراهنة. وأكثر من ذلك إننا سنتحاشى الأجوبة، في مقابل أن نتحايل على الأفكار علها تعين في صياغة السؤال الجمالي الذي تفتقر إليه ثقافتنا الأدبية في وجودها المعاصر.

ولا يخرج الكتاب الذي نقدمه اليوم للقراء عن هذا السياق الذي يحاول تلمس الطريق نحو تراثنا البلاغي انطلاقا من وعي متوتر بمقتضيات المعاصرة لا يستطيع التغاضي عن واقع الثقافة الأدبية الراهنة، أو يضرب صفحا عن التفكير في التأثيرات الجمالية الوافدة. غير أنه إذا كان من الهين أن يحصر المرء ردود الفعل المحتملة إزاء تلك التأثيرات في "الانبهار" أو"المزاوجة" أو"الرفض" فإننا نحدس احتمالا آخر لا يطمح إلى حسم الإشكال بقدر ما يصبو إلى الإهتداء لصياغة السؤال الجمالي الذي نفترض فيه أن يأتي منسجما ومجموع معطيات ثقافتنا بما فيها من مكونات الإختلاف والائتلاف. ومن البين أن مثل هذه المهمة الاستشرافية لن يتمكن كتاب يتيم من التكفل بها، كما أنها تستلزم عقودا من الجهود العلمية المتضافرة، وتراكما من الأبحاث المونوغرافية المتخصصة، وتشغيلا تطبيقيا للمصطلحات والمفاهيم.

يضم هذا الكتاب مجموعة من المحاوروالدراسات الموجهة أساسا إلى تعميق وعينا النقدي

ببلاغة الشعر قديمه وحديثه. ومن المسلم به أن مؤلفات عديدة تشترك في هذه الغاية. لكن ما يثير الإنتباه في كتاب الأستاذ محمد مشبال هو إلحاحه الدؤوب على تدقيق النظر في جملة من التفاصيل والمعايير الجمالية، من قبيل "الغرض" و"الالتفات" و"الصورة" و"المكون الصوتي" ثم اعتكافه على قياس فعاليتها الفنية في مصادرها التراثية، قبل العمل على تشغيلها في حقول تحليلية أوسع. ولا يكاد يخفى على أحد أن صيحات عديدة ردد صداها تاريخ الأدب العربي الحديث والمعاصر، كانت تدعو إلى الاسترفاد من التراث قصد تحريك دواليب حياتنا الأدبية وإثراء مقارباتها. إلا أن معظمها قد اتسم بالتعميم، أو وقف عند حد القول دون التطبيق. ويكفي أن نسترجع في هذا الصدد مئات الكتب والمقالات التي عالجت في فترات متأخرة مسألتي الأصالة والمعاصرة؛ لندرك كيف كانت الأحكام تطلق دون أن تشفع بتحليل الجزئيات، وكيف أن الأدوات التراثية الحاملة للشحنة الجمالية لم تكن تختبر لقياس طاقاتها الإبداعية لمعرفة قدرتها على مواكبة العصر في أفقيه العربي والإنساني. إن التصور الفني الذي نملكه عن "الالتفات" القديم مثلا، لا يكاد يتعدى حدود الشواهد الشعرية الجزئية، مع جملة من الحالات الدلالية والنحوية التي توارثتها كتب البلاغة العربية. غير أن شروط اللحظة المعاصرة، وحتمية الإنخراط في ماضي اللغة الادبية؛يسوغان للناقد إمكانية إعادة النظر في مثل تلك السمة الجزئية، وفتح آفاقها على قدرات بلاغية طريفة، قابلة للاستثمار في تحليل نماذج من الشعر المعاصر، بل حتى في تحليل أنواع أخرى من القول.

إننا نرى أن مثل هذا التخريج لابد أن يدفع الباحث دفعا إلى الانشغال التاريخي بطرح تساؤلات منهجية، من بينها ذاك الذي يمكن استخلاصه من قراءة هذا الكتاب: أي نهج يمكن الاستنارة به لاختبار إمكانيات بلاغتنا والوقوف على فعاليتها في تحليل الأدب المعاصر بمفهومه الكوني؟ لعله سيكون من خطل الرأي التسرع في تدبيج الإجابات عن مثل هذا التساؤل المركب. وفي مقابل ذلك نسلم بأن ثمة مهام نقدية لم تنجز بعد. فتحقيق التراث لا تواكبه حركة تحليلية نشيطة، ومتعة تذوق نصوصه كادت أن تتلاشى في خضم بهرجة المستحدث، إضافة إلى نكوص المتخصصين عن إنجاز تاريخ جمالي لمصطلحات بلاغتنا إلا فيما ندر. وفي جميع تلك الحالات يظل تراثنا الأدبي يتحدانا نحن النقاد الذين نتقن فن استيراد الأسئلة والمعايير الجاهزة، ولا نكاد نهتدي إلى الوسيلة التي قد تمكننا من معايرة قدراتنا البلاغية قصد المساهمة بها في تشكيل بلاغة الإنسان. ومنذ وقت قريب كان المرحوم

«أمين الخولي» قد أطلقها صرخة مدوية ونهجا صارما عندما قرر أن «بداية التجديد قتل القديم فهما» فما هو يا ترى وضع بلاغتنا الشعرية الآن بإزاء هذا القرار الجرئ؟

في أجواء هذا التساؤل يندرج هذا الكتاب.

تطوان في 1993/7/12
محمد أنقار

الفصل الأول

مقولات بلاغية وجنس الشعر

- 1 -

مقولة "النوع"

وموقع النثر في البلاغة الحديثة

تقديم: زمن النثر أم زمن الشعر؟!

لعله من الجائز القول إن أنواع النثر الأدبي أصبحت تحظى اليوم باهتمام متزايد فاق به المكانة التي حازها الشعر ردحا طويلا من الزمن. غير أن هذا التفوق وهذه الأهمية اللذين نالتهما هذه الأنواع في زماننا، على مستوى الإبداع والتلقي، لم يوازهما في نظرية الأدب ما يعضدهما. ذلك أن تأمل واقع النظرية الأدبية الحديثة، يسفر عن هيمنة تكاد تكون مطلقة لجنس الشعر، على الرغم من النشاط الملحوظ لحركة النقد السردي، هذه الهيمنة التي تكشف عن فاعلية جنس الشعر في صياغة المفهومات الجمالية التي تبلورت في إطار النظرية الأدبية الحديثة، وعلى رأسها نجد مفهوم "الصورة" الذي اقترن بالشعر دون سواه من الأنواع الأدبية الأخرى. ويترتب على ما سبق، أنه مهما طغى جنس النثر على زماننا، فإن النظر النقدي إلى هذه الإبداعات ما فتئ يعيش زمن الشعر.

وغاية هذا المقال لفت النظر إلى حقيقة الموقع الذي يحتله النثر في النظرية الأدبية الحديثة، بالقياس إلى ما حظي به الشعر من سلطة تمثلت في توجيه التصورات النقدية وبناء المفهومات الجمالية.

الوظيفة الجمالية[1] وجنس الشعر:

يعد مفهوم الوظيفة الجمالية من بين أكثر المفاهيم شيوعا في النقد الأدبي المعاصر. وقد انطلقت صياغته من السؤال الذي طرحه العالم اللغوي الشهير "رومان ياكبسون" :ما الذي يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا؟.

إذا كانت صيغة السؤال وخلفيته تطمحان إلى ضبط المعيار اللغوي الذي يتحدد به نمط الخطاب اللغوي الفني عن بقية الأنماط اللغوية الأخرى في أفق ربط أسئلة الأدب بأسئلة اللسانيات بشكل عام، فإن تأملا دقيقا للتصور الذي بلوره "ياكبسون" حول مفهوم الوظيفة الجمالية للغة يكشف عن وجود معيار أدبي ضابط لهذا التصور ينأى به عن أن يمثل "البويطيقا" بالمعنى الشامل لانماط الخطاب (الرواية، الشعر، المسرح، الإعلام، السينما، الشعائر الدينية...).

إن مفهوم الوظيفة الجمالية، على نحو ما بلورته نظرية "ياكبسون"، يقوم على جنس الشعر، فهو المعيار الذي يستمد منه نسقه على الرغم مما يمكن أن يوجد من سمات مشتركة بين أنماط الخطاب الأدبي، إذ إن القول بمفهوم السمة المهيمنة المحددة لنوع الخطاب، كما يقرر ذلك "ياكبسون" نفسه، يعزز الرأي الذي نرمي إليه هنا، وهو صدور مفهوم الوظيفة الجمالية عن معيار الشعر.

ويتمثل المعيار اللساني، الذي تتحدد به الوظيفة الجمالية في أنماط الخطاب اللغوي، في عملية إسقاط يقوم بها المتكلم لمبدأ التكافؤ من محور الإستبدال على محور التركيب؛ بحيث يصبح مبدأ التكرار الخاصية الأساسية التي تحدد طبيعة الخطاب الفني، إنها تجعل الدليل اللغوي ملتفا على ذاته، لا يحيل على السياق الخارجي إلا على نحو ثانوي، ونتيجة لذلك تنزلق الوظيفة المرجعية فيه إلى الموضع الخلفي غيراللافت.

إن هذا النوع من الخطاب، الذي يحتفل بعلاماته الداخلية بواسطة خلق رسالة لغوية غير متعدية، يختزل في حقيقته ماهية الشعر، والمقصود بالماهية هنا جنس الشعر باعتباره مجموعة من المكونات والسمات الجمالية التي رسختها الممارسة الشعرية في تراكم نصوصها، وليس المذهب الجمالي الذي قد تنزع إليه نصوص هذا الجنس الأدبي في مرحلة من مراحل تطوره؛ على نحو ما يمكن أن يفهم إذا ما أخذنا في الإعتبار المذهب الرومانسي الذي خضعت له التصورات الجمالية للشكلانيين الروس بشكل عام، وتصور "ياكبسون" بشكل خاص.

وإذ بدا أن الوظيفة الجمالية في التصور الشكلاني الحديث قد اقترنت بالشعر، فإنها بالحقيقة لا تمثل إلا إحدى سماته التي يتقوم بها دون أن ترقى إلى تحديد جوهره النوعي، ذلك

أن استيعاب الشعر يظل خارج حدود إمكانات المعرفة اللسانية الصارمة.

ضمن هذا التصور الضيق للشعر المختزل في "الوظيفة الشعرية" تتحدد أبعاد الصورة الأدبية في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين، لتنحصر هذه الإمكانية التعبيرية في الصيغة اللغوية المقيدة التي تترجم قصور مفهوم الوظيفة الجمالية، المبلور في النظرية الأدبية الحديثة، عن استيعاب رحابة الشعر وعمقه الإنساني، على نحو ما تكشف عن افتقاره إلى ضبط إمكانات التصوير في النثر.

إن الرواية، بما هي جنس أدبي نثري، ينطوي على مكونات وسمات تميز تشكيله اللغوي عن تشكيل الشعر، تمتلك صيغا تصويرية تتجاوز أفق بلاغة الشعر، نحو أفق سردي بشخصياته وفضائه وامتداده. ولعل هذا يقتضي أن تصبح الوظيفة الجمالية في الرواية ذات أبعاد مغايرة. وإن أي بحث عن الوظيفة الجمالية في النثر بالشكل الذي تقرر لها في الأنواع الشعرية، يعد خطأ يتمثل في اعتبار الشعر منبعا للجمالية و"النموذج الممثل للأدب".(2)

إن إقرار "فاليري" بأن الشعر هو "الأدب وقد اختزل إلى جوهر مبدئه الدينامي" يكشف عن سلطة هذا الجنس الأدبي في التصور الجمالي للأسلوبية والبلاغة الجديدة. هذه المكانة التي يحظى بها الشعر على حساب السرد، أثرت على النظرية الأدبية إذ حالت دون قدرتها على مراعاة تمايز الصيغ التصويرية في الأنواع الأدبية، بحيث أصبحت الصورة، والإيقاع والمكونات البلاغية، إمكانات تعبيرية شعرية لا تعاين نقديا في الرواية. وإذا ما تحقق شيء من ذلك، فإنها تظل تدين بجذورها لجنس الشعر، وعندئذ يغدو من الصعب على المرء أن يتخلص من الإرث الشعري الذي تحمله هذه المكونات الجمالية.

إن ضبط الوظيفة الجمالية في النثر ينبغي -إذن- أن يتأسس على تصور يراعي الخصوصية الفنية لأنواعه. وفي حالة الرواية، فإن السمات الجمالية لهذا الجنس الأدبي لا تنفصل عن المكونات السردية التي يقوم عليها، وتبعا لذلك تصبح دراسة الصورة في الرواية، انطلاقا من معيار المشابهة بين طرفين، السائد في نقد الشعر، نهجا فاسدا لا يقدرشروط السياق النوعي، كما أن دراسة الإيقاع الروائي باعتماد مبدأ التكرار الصوتي السائد في تراث نقد الشعر، تعتبر ممارسة غير علمية خاضعة لفكرة أفضلية الشعر.

الانزياح الجمالي وجنس الشعر:

يعد "الانزياح" أيضا من بين أكثر المفهومات بروزا في الخطاب النقدي المعاصر، وقد أطلق عليه علماء الأسلوب والشعر مصطلحات متنوعة (الإنحراف، عدم الملاءمة، الغرابة، الشذوذ، التجديد، الإبداع...)، وهي تلتقي جميعها حول مفهوم واحد، يسعى به أصحابه إلى ضبط الخاصية المحددة للأسلوب الأدبي.

ومفهوم "الانزياح" لا يعدو أن يكون بالحقيقة آداة إجرائية لوصف "الشعر" وتحديد خاصيته الثابتة. ومن هنا يظل مفهوما محصورا في نظرية الشعر لا يمتلك نقديا كفاية استيعاب الأنواع السردية.

وإذا كان لهذا المفهوم جذور في الفكر البلاغي القديم، فإن صياغته النظرية المتكاملة لم تتم إلا في ضوء بروز النموذج اللساني في النظرية الأدبية الحديثة، وما نجم عن ذلك من آثار تجلت في طبيعة الأسئلة المطروحة والصياغات المقدمة. ولعلنا ندرك اليوم أنه بقدر استفادة الناقد من المعرفة اللسانية بقدر تأذيه بها، فصيغة "الانزياح" المقترحة من لدن الأسلوبيين لضبط معيار اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية، على الرغم من كفايتها، قد واجهت مشكلات كثيرة:

أولها -مشكل تحديد القاعدة التي يتم الانزياح عنها: ان أصحاب هذا المفهوم يواجهون مشكل ضبط المعيار الذي يقاس به االأسلوب، فقد تمثل عند البلاغيين في "طريقة التعبير الأكثر بساطة وألفة" أو "طريقة التعبير الأكثر حيادا" ثم أصبح عند الشكلانيين الروس وحلقة براغ متمثلا في "الشعر الموروث" و "التقاليد الفنية المألوفة". وقد تمثل عند بعض الأسلوبيين المعاصرين[3] في "اللغة العلمية" التي تنعدم فيها صفة الأسلوب. وقد نقل "ريفاتير" هذا المعيار من السياق الخارجي المتمثل في لغة معيارية مفترضة إلى سياق داخلي، مفترضا أن التعارض بين سياقين لغويين أحدهما مباشر والآخر أسلوبي يحدث شرخا في نسيج الخطاب ينجم عنه التأثير الأسلوبي الأدبي.

إذا كان تحديد القاعدة المنزاح عنها يمثل العائق الأول لهذا المفهوم، فإن تصور وجود قاعدة معيارية عامة ومطلقة لم يعد قائما في سياق تعدد المعايير (صعود البرجوازية وبروز

النزعة التجريبية والدراسات التاريخية). لقد تغيرت النظرة التي كانت تؤمن بقيم كونية مطلقة لتحل بدلا منها رؤية أخرى ترفض رد جميع القيم إلى موقع واحد، رؤية تقبل وجود الواقعة الفردية التي لا تعتبرها نموذجا مشتقا من قاعدة مطلقة[4]، كما أن التصور الإجتماعي الجدلي للغة يرفض بناء نظرية مثالية مجردة للغة معيارية ثابتة تشكل قاعدة الانزياح.[5]

ثانيها -يترتب على القول بمفهوم الانزياح اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة، فكلما تحقق قدر أكبر من الخرق للمعايير اللغوية العادية والإبتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب، اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية. ومفاد هذا التصور الذي يبني مفهومه للجمالية على أساس الانزياح هو نفي هذه الصفة عن الرواية -بما هي جنس نثري- واعتبارها أدنى منزلة من الشعر. إن وصف الأسلوبيين للغة الأدبية بأنها انتهاك لنظام اللغة العادية صوتيا وتركيبيا ودلاليا، لا يترجم الخاصية الأدبية للرواية، إنه وصف لطبيعة اللغة الشعرية. وفي هذه الحال لا ترقى الرواية في نظر أصحاب هذا المفهوم إلى تمثيل جوهر الأدب.

إن المفاضلة بين الأنواع الأدبية غير مقبولة، إذ إن لكل نوع أدبي جماليته وطاقته التأثيرية الخاصة به، غير أن مفهوم الانزياح، الذي يصوغ تصوره للجمالية على أساس الخرق اللغوي، يفضي إلى اعتبار جمالية الشعر معيارا نموذجيا في حين تتراجع جمالية الرواية إلى موقع أدنى. ويترتب على هذه المفاضلة المتنافية، والبعد الإنساني للنثر ووظيفته في تاريخ الحضارة البشرية، نتائج غير محمودة. ولا نستطيع الآن حصر هذه النتائج، ولكننا نشير في هذا المقام إلى أن مفهوم الانزياح المرتبط بالصيغ اللغوية لا يكتفي بمنح الصورة الشعرية بعدا مقيدا في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ولكنه -وهذا هو الأخطر- يغيب إمكانية الصورة في الأنواع النثرية ويقتضي بالضرورة مقاربة التشكيل اللغوي في الرواية من منطلق القواعد الشعرية. وهذا هو الذي نسعى إلى نقضه عندما نقوم هنا بتحليل بعض المفهومات النقدية للنظرية الأدبية الحديثة واكتناه أصولها المتحكمة فيها.

البلاغة[6] وسلطة الشعر:

إن تحول البلاغة الغربية من كونها معرفة فلسفية في العصر اليوناني إلى كونها معرفة

أدبية في العصر الحديث، يكشف السيرورة التقييدية التي خضع لها هذا العلم العتيق، فقد كانت "عملية تحويل البلاغة إلى المجال الأدبي LA LITTERATURISATION، التي شهدها عصر ما بعد شيشيرون، تامة في العصر الوسيط؛ حيث أصبح ترادف هذا الفكر مع الأسلوبية في اصطلاح العصر يحظى بالإجماع. إن تاريخ هذا الفكر الذي بدأ رحلته الطويلة باعتباره فكرا فلسفيا هو في خطوطه الكبيرة تاريخ التحول نحو فكر أدبي".[7]

إذا كان البلاغيون الفلاسفة يتوخون إعادة اكتشاف البلاغة القدية وتثمين بعض مكاسبها بوصفها فكرا فلسفيا يمنح أسسا جديدة من أجل تعميق الروابط بين مختلف التخصصات المعرفية[8]، فإن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن نكشف انحصار البلاغة في نظرية الشعر وتحولها عن أفق البلاغة العامة أو البلاغة الجديدة التي يرى "جيرار جينيت" أنها ستكون سيميائية أنواع الخطاب.[9]

لم تكن البلاغة في العصر القديم مرادفة لنظرية الأسلوب، وتأكيدا لهذا القول يشير "بول ريكور" إلى المجالات التي كانت تشملها بلاغة "ارسطو" وهي: "نظرية الحجاج -التي تمثل المحور الأساسي- ونظرية الأسلوب ونظرية تأليف الخطاب. وما تقدمه لنا الكتابات المتأخرة في البلاغة لا يعدو أن يكون مجرد بلاغة مقيدة -حسب تعبير جينيت- فقد أصبحت تقتصر على نظرية الأسلوب ثم بشكل أضيق على نظرية المجازات".[10]

لقد تقلصت البلاغة إلى أحد أجزائها المتمثل في الأسلوب أو العبارة Elocutio وبذلك صارت مرادفة للأسلوبية. وبعد أن كان مفهوم البلاغة قائما على الإقناع عند مجموعة من المفكرين الأوائل (أمثال أفلاطون وأرسطو وشيشيرون)، أصبح فيما بعد يفيد "فن تجويد الكلام"؛ البلاغة هي اختيار التعبير المزخرف المناسب الذي يمكن أن يخدم الإقناع الذي تراجع إلى موقع خلفي. وإذ أصبح "الزخرف" علامة أساسية في مفهوم الفعل البلاغي، فقد حول المنظرون في هذا العصر البلاغة إلى مجال الإشكال الأدبي الخالص.[11]

ومهما تباينت الأسباب الداعية إلى أفول البلاغة، فلعل انتقال موضوعها من الخطابة إلى الشعر، يمثل عاملا أساسيا لتفسير تحولها من مذهب شامل للفن والعلم والتعليم والأخلاق والسلوك الإجتماعي إلى نظرية في الإستعارة والكناية.[12]

إن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذي كان قائما بين أجزائها لتختزل في الجزء الخاص بالأسلوب. وسيمتد تيار الإختزا ل الجارف إلى أن صارت نظرية في المحسنات البلاغية أو نظرية في الإستعارة فقط، وعلى هذا النحو كان الشعر وراء دكتاتورية الإستعارة في الفكر البلاغي الحديث لتتم بذلك نهاية مرحلة أساسية في تاريخ هذا العلم العتيق. إن ما كان يسمى بلاغة أصبح مجرد نظرية حول الأسلوب الشعري وفي سياق هذا الوضع لم يكن جائزا الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكي ولا بمعناها الشامل لجميع الأنواع الأدبية، فبعد "شيشيرون" وابتدا ءا من "كينتيليان" إلى "فونتانيي" أحكم الشعر سيطرته على مقولات البلاغة.

لقد شهدت المرحلة الثانية للبلاغة سيطرة المفهوم الرومانسي للشعر المتعارض مع البلاغة الإقناعية، لقد أصبحت البلاغة التي تحظى بالمكانة الرفيعة هي تلك التي تتغيا المحسنات. إنها بلاغة تجويد الكلام وخلق أنماط خطابية جميلة.[13] لم تعد البلاغة فنا يسخر الوسائل اللغوية من أجل غاية خارجية.

وهكذا التقى الموضوع الجديد للبلاغة مع الأدب، وبتعبير أكثر دقة إن "الكلام غير المفيد وغير الفعال هو الذي سيشكل موضوع البلاغة التي أصبحت نظرية حول لغة نقبلها في ذاتها ولأجل ذاتها".[14] إنها لغة الشعر، على نحو ما استقرت خصائصها في تصور الشكلانيين فيما بعد. لقد أصبح النص الشعري النموذج المفضل للبلاغة في مرحلتها الثانية، فلم يعد وصف الصور مصحوبا بوصف تأثيراتها، إن ما كان يهم "فونتانيي" هو الوظيفة الداخلية للغة، كان يتسا ءل عن علاقة التعبير بالفكر والشكل بالمحتوى، فقد تحولت البلاغة إلى معرفة باللغة التي يتم تذوقها في ذاتها.[15]

لقد توخى "تودوروف"، في قراءته لبلاغة المرحلة الثانية تبرير امتداد جذور التصور الشكلاني والبنيوي للغة الأدبية في تراث هذه البلاغة، فالأسلوبية والشعرية بتركيزهما على شكل اللغة وبنيتها، إنما تؤكدان ما تم نهجه في إطار بلاغة عصر ما بعد شيشيرون التي ابتعدت عن النظر إلى اللغة بما هي فعل أو وظيفة.

لقد كشفنا حتى الآن عن هيمنة جنس الشعر على البلاغة الجديدة، هذه الهيمنة التي أحالتها إلى ضرب من الأسلوبية الشعرية التي لا تملك كفاية استيعاب أساليب التصوير في

الرواية والأنواع الأدبية النثرية الأخرى.

مقولة "النوع" واختزال الصور البلاغية:

لم تكن الصور البلاغية سوى منطقة ضيقة في الإمبراطورية الواسعة للبلاغة القديمة. ومع بداية العصر الوسيط، انحل التوازن الذي كان قائما بين أجزاء هذه البلاغة، وأصبح الأدب المتن المفضل في البلاغة الجديدة.

إن تاريخ الإنتقال من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة - فيما يرى جينيت- هو تاريخ التقييد المعمم[16]، فقد سعى "دومارسي" إلى دراسة محسنات المعنى على نحوخاص، وهي التجوز الدلالي الذي يحصل في الألفاظ، وبذلك يضع في قلب التفكير البلاغي التعارض بين الحقيقي والمجازي، أما "فونتانيي" فعلى الرغم من توسيعه مجال دراسة المحسنات المجازية وغير المجازية، إلا أنه انطلق من معيار الإستبدال الذي يحكم النشاط المجازي وجعل المجاز يشمل عنده جميع المحسنات، إلا أن المبدأ الذي يحتكم إليه مجازي في الأساس.

إنه لم يعتد سوى بالكناية والمجاز المرسل والإستعارة مقصيا السخرية التي اعتبرها "دومارسي" ضمن أنواع المجاز.

وإذا ما راعينا صنيع هذين العلمين في تاريخ البلاغة، إقصاء "فونتانيي" للسخرية من مجال المجازات وتقريب "دومارسي" بين الكناية والمجاز المرسل على أساس علاقة التجاور، فإننا سنحصل على الزوج النموذجي في البلاغة المعاصرة: الإستعارة -الكناية.[17]

إذا كانت العوامل التي قادت إلى هذا الإختزال متعددة، فإن الذي يعنينا الإشارة إليه في هذا المقام، هو فاعلية النوع الأدبي في صياغة المفهومات والتصنيفات، لقد أفضى تحول موضوع البلاغة، من الخطابة نحو الشعر، إلى التركيز على محسنات الدلالة، أو بشكل خاص المحسنات ذات الدلالة "المحسوسة"، بإقصاء المجازات ذات الدلالة العقلية مثل "قلب المعنى" و"المبالغة" اللذين لم يعد لهما مكان في الحقل الشعري أو في الوظيفة الشعرية للغة. هذا الإنتقال في موضوع البلاغة ساهم إذن في منح الإمتياز لعلاقتي التماثل / التجاور.[18]

إن اختزال المحسنات البلاغية في صيغتي الكناية والإستعارة، ينطوي أيضا على اختزال داخل كل من الصيغتين، فعلاقة التجاور الضابطة لصيغة الكناية لا تستوعب علاقات الكناية الكلاسيكية (علاقة السبب بالنتيجة والعلامة بالشيء والآداة بالفعل والفيزيقي بالعقلي...الخ). إن مثل هذه العلاقات لا تخضع لأثر التقارب المكاني: أي نوع من التجاور يمكن أن يقوم بين القلب والشجاعة والعقل والذكاء؟! ذلك أن "إرجاع كل كناية إلى علاقة مكانية خالصة يعني التقييد الصريح لمجموع هذه المحسنات في مظهرها الفيزيقي أو "المحسوس" وهنا أيضا يتجلى الامتياز الذي حظي به الخطاب الشعري شيئا فشيئا في حقل موضوعات البلاغة، وتوجه هذا الخطاب نفسه، في العصر الراهن نحو أشكال التصوير الأكثر مادية".[19]

إن اختزال محسنات "الترابط" في نموذج الكناية المكانية، تجاوب معه اختزال محسنات "التماثل" في نموذج الإستعارة. وكما نعلم، فإن لفظ الإستعارة أصبح يشمل مجموع حقل التماثل، فالتشبيه أصبح نوعا من الإستعارة الصريحة بعد أن كانت الإستعارة في البلاغة الكلاسيكية تشبيها ضمنيا، ويعد "بروست" مثالا نموذجيا لهذا الاستخدام، فهو لم يكف عن أي يسمي استعارة ما يعد في كتابه تشبيها: "وهنا أيضا تتجلى دواعي الإختزال في أفق بلاغة الأسلوب Une Figuratique(*) ترتكز على الخطاب الشعري أو كما عند بروست على شاعرية الخطاب".[20]

إن اختزال محسنات التماثل في قطب الإستعارة، أضر بالتشبيه الذي لم يبرح بالحقيقة الخطاب الأدبي حتى وإن مالت لغة الشعر إلى الخلو منه. إن صيغة التشبيه تمتلك كثافتها وتأثيرها الخاصين الناتجين عن سمة عدم الملاءمة بين طرفيها، وإن أي إهمال لهذه الصيغة الجمالية تحت سلطة الإستعارة هو إهمال للتأثيرات الجمالية لأشكال التشبيه المختلفة مثل التشبيهات الإعتباطية والمفارقة.

ليست الإستعارة، في المحصلة النهائية، إلا إحدى صيغ محسنات التماثل، ومن الاعتساف تصنيفها في أعلى الدرجات. وقد دعا "فرنسوا مورو" إلى ضرورة عدم فصل دراسة التشبيهات عن الإستعارات، فهما معا مظهران للصورة. ومن الخطأ الإدعاء أن التشبيه أقل جمالا وإمتاعا من الإستعارة أو العكس.[21]

ونصل في النهاية مع تيار الإختزال إلى تثمين مطلق للاستعارة التي يبدو أنها ابتلعت خصمها الأخير لتصبح نواة وجوهر البلاغة برمتها. فبروست لم يقتصر على اعتبار الإستعارة كل محسن بلاغي قائم على التماثل، بل إنه جعل جميع أصناف المحسنات من قبيل الاستعارة، حتى أكثرها كنائية. ومجموعة "لييج" اعتبرت الإستعارة "الصورة المركزية" في البلاغة، ويستند أصحاب هذا الرأي إلى فكرة الأساس الإستعاري للغة الشعر واللغة بوجه عام.

لقد أصبحت البلاغة في آخر مطافها نظرية في الإستعارة. وقد حاول "جينيت" نزع هذه الهيمنة من الإستعارة وإثبات أن كثيرا من الإستعارات في رواية بروست ذات أساس كنائي، فالعلاقة الاستعارية تقوم بين طرفين تحكمهما علاقة تجاورمكاني -زماني، وكتابة بروست "تمثل المحاولة القصوى لتحقق محوري اللغة الكنائي والاستعاري اللذين يكونان النص".[22] ففي (رواية) (البحث عن الزمن المفقود) يحدث التداعي بواسطة الإشعاع الكنائي: إن الكناية تربط الذكريات التي تثيرها الاستعارة، إنها سبب وجود الرواية "فإذا كانت الاستعارة تسترجع الزمن الضائع، فإن الكناية تعيد له الحياة... هنا فقط وبواسطة الاستعارة ولكن في إطارالكناية يبدأ الحكي".[23]

إن البلاغة الجديدة التي نحت إلى تمجيد الاستعارة على حساب الصور البلاغية الاخرى مدفوعة بخلفية شعرية، تجد نفسها في مأزق عند تأمل أنواع خطابية أخرى، ومنها السرد الروائي عند "بروست" الذي كشف عن التحام الإستعارة بالكناية. وهذا يفيد أمرين:

1 - لا يصح أحيانا الفصل بين الإستعارة والكناية فصلا تاما، ومن ثم لا يجوز احتكار أنواع الخطاب لاحدى هاتين الصيغتين واقتصارها عليها.

2- إن الرواية بما هي جنس أدبي نثري -وكتابة بروست المتميزة- لم تتحقق بالاستعارة أو بالكناية، ولكن بهما معا في صيغة ملتحمة ومتداخلة.

إن مشكل البلاغة والأسلوبية في نظرتهما للصور يتمثل في عجزهما عن التخلص من سلطة ماهية الشعر المتحكمة في توجيه تصورهما للادب وآلياته. وحتى المحاولات البلاغية والنقدية، التي تظهر بين الفينة والأخرى من أجل إعادة الإعتبار إلى الصور البلاغية التي

بدت شاحبة أمام هيمنة الاستعارة، لم تفلح هي الأخرى في بناء تصورها للصورة الأدبية باعتماد معايير أخرى غير المعيار الشعري الذي خضعت له خضوعا كليا تمثل في إيلائها الأهمية للصورة لما تحتويه من خرق لغوي ومن سمات الغرابة والإدهاش. وهذا كله من شأنه أن يبقي البحث البلاغي المعاصر في صياغته لمباحثه سجين سلطة النوع الواحد هو الشعر. وما لم تراع سمات النثر ومكوناته في تحليل تشكيله اللغوي الجمالي ودراسة صيغه البلاغية الفنية، فسيظل جنسا أدبيا يحتل موقعا ثانويا في النظرية الأدبية الحديثة.

خلاصات: آفاق نظرية وإجرائية:

1 - إن الدعوة إلى تطبيق المناهج اللسانية في دراسة الإبداع الأدبي بحثا عن وهم تحقيق العلمية، إن كانت قد نجحت في إضفاء الدقة والصرامة على مستويي التنظير والتحليل، إلا أنها ضيقت مفهوم الصورة الشعرية وغيبت إمكانات الحديث عن الصورة في النثر.

2 - إن الجنس الأدبي الذي وجه نظرية "ياكبسون" على جهة الخصوص، والأسلوبية البنيوية بوجه عام، والبلاغة الأدبية، تمثل أساسا في الشعر. وإذا كان للجنس الأدبي[24] سلطة في صياغة البناء النظري وتوجيه القراءة والتصنيف، لا محيص عنها، فإن التصور الذي انحدر إلينا من هذه الأنظار الجمالية حول "الصورة" لا يتخطى الرصد العارض لبعض سماتها في الشعر، دون الإفلاح في تطويقها بما يلائم عمقه وخصوصيته الإنسانية، بله أن يستشرف آفاقها في الرواية وأنواع سردية أخرى لم يكن لها حضور في توجيه هذه الأنظار.

3 - يصبح البحث عن الصورة في الرواية وأنواع نثرية أخرى، مثمرا في أفق إعادة صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أسس تراعي السياق الجنسي. أي ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبي في صياغة المكون الجمالي.

4 - إن مفهوم "الأدبية" الذي كان له الفضل في تطوير مناهج تحليل النص الأدبي، في إطار الدراسات الإنشائية الحديثة، لن يكتسب فاعليته الاجرائية إلا بخضوعه للسياق الجنسي، وبذلك يصير مفهوما نوعيا، وسنصبح حينئذ بإزاء أنماط من "الأدبية" وفق الجنس الأدبي المرصود.

5 - إن الناقد الأدبي، الذي تراجع دوره أمام سيطرة الإتجاهات الأسلوبية والبلاغية على

التنظير الأدبي وتحليل النصوص، مطالب اليوم باسترجاع مكانته في إطار نظرية الأدب ومقاربة الأعمال الأدبية ذاتها. ونعتقد أن إشكال "الصورة الأدبية" لن يجد حله إلا في إطار النقد الأدبي الملتزم بمراعاة خصوصية النوع المدروس، دون أن يعني ذلك أنه سيمارس قطيعة مع العلوم الإنسانية.

الهوامش:

1 - يمكن للقارئ الرجوع بصدد مفهوم الوظيفة الجمالية إلى ما يلي:

Style in language Edited by Thomas A. Sebeok. 1960

Huit Questions de poètique, Roman Jakobson. Editions du Seuil. 1977.

2 - انظر: Groupe Mu, Rhétorique Générale, ed. seuil.1982. (p:2.).

3 - انظر: Jean Cohen, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion. 1966

4 - انظر: Tzvetan Todorov, Théories du Symbole, ed. Seuil. 1978

5 - باختين (ميخائيل)، الماركسية و فلسفة اللغة. ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب.ط1 1986.

6 - سأقتصر في هذا المقال على البلاغة الفرنسية لامتدادها وتأثيرها في المفاهيم الأسلوبية والبنيوية التي تشكلت فيما بعد وكان لها بالغ الأثر على انزلاق موقع الرواية تحت سلطة الشعر.

7 - انظر: Florescu. V. LA Rhétorique et la Néorhétorique: Genèse, Evolution, Perspective. (1982). Edition (Les Belles lettres). Paris. (p:13).

8 - انظر: Ibid.

9 - انظر: Genette. G. La rhétorique Restreinte in Figures III, Ed. Du Sueil. Paris 1972. Collection poétique. (p:40)

10 - انظر: Paul Ricoeur. La métaphore Vive. ed. Au Seuil, Paris. 1975. (p:13)

11 - انظر: Florescu. V. (p:11)

12 - انظر: Groupe Mu. Rhétorique de la poésie. Ed. Complexes. Bruxelles. 1977. (p:13).

13 - انظر: Tzvetan Todorov. du Symbolé. (p:52)

14 - انظر: Ibid (p:68)

15 - انظر: Ibid (p:69)

16 - انظر: Genette G. La rhétorique restreintc. (p:22).

17 - انظر: Ibid (p:25).

18 - انظر: Ibid (p:26).

19 - انظر: Ibid (p:28).

20 - * مصطلح نحته "جيرار جينيت" للإشارة إلى الصورة التي انتهت إليها البلاغة في العصر الحديث، عندما اتخذت من الأسلوب الأدبي موضوعها مكتفية بدراسة المحسنات (انظر: Ibid).

21 - فرانسوامورو، البلاغة، ترجمة محمد الولي، منشورات الحوار. لدارالبيضاء، 1989 . (ص: 15-17)

22 - انظر: Genette G. Figures III.(p:61).

23 - انظر: Ibid (p:63)

24 - انظر: Michal Glowinski. Les genres littéraires. in théorie littéraire, problèmes et perspectives. Presses Universitaires de France 1989.

الأسلوبية البلاغية

قراءة في نموذج "هنريش بليت"

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم صورة تحليلية للنموذج الذي صاغه "هنريش بليت" الخاص بتحليل النص والذي ظهر في دراستين: الأولى بالإنجليزية وعنوانها (البلاغة) والثانية بالفرنسية وعنوانها (البلاغة والأسلوبية) وهي الدراسة التي اعتمدها محمد العمري -فيما يبدو- في الترجمة العربية التي أصدرها مؤخرا (*).

والدراستان معا تلتقيان في الجوهر المعتمد في كل منهما، وتفترقان بعد ذلك في خلو النص الفرنسي من نموذج تطبيقي للتحليل البلاغي الذي قدمه الباحث في النص الإنجليزي حول قصيدة "إي. إي. كمنغز" "e.e. cummings" الشاعر الامريكي المعروف، كما أن هذا النص الأخير توفر على تقسيم أسهم في استجلاء الاساس النظري الذي انبنى عليه النموذج، وهذا ما لم يقم به الباحث في النص المترجم للفرنسية، غير أن النص الإنجليزي لم يتضمن المبحث الهام حول التصورات الأسلوبية الحاضرة الذي امتاز به النص الفرنسي. وهو يعد، في تقديري، بابا هاما لادراك طبيعة التصور الذي يصوغه "بليت"، وسأعتمد في صياغتي لهذه الدراسة على هذين المقالين بالإضافة إلى الترجمة العربية.

يقدم الباحث نموذجا بلاغيا لتحليل النص، ولم يشترط أن يكون النص أدبيا، فليست البلاغة حكرا على النصوص الأدبية، ولكنها تتحقق في جميع النصوص ذات البعد التأثيري.

والهدف الأسمى الذي ينشده الباحث هو أن تصبح البلاغة علما لتحليل النصوص، ويكون من مهمات هذا العلم أن ينمذج "نحوا ثانيا" يصف "بلاغية" الدليل اللساني، أي وضع نحو يصف جميع صور التغيير الحاصلة في التأليف المعياري، وبلفظ آخر، وضع نموذج

صوري لأشكال الانزياح اللساني. غير أن الباحث الذي يبدو أنه أفاد من تصورات بلاغية أسلوبية وشعرية سابقة عليه، يوجه نموذجه البلاغي وجهة أخرى مغايرة لعلها كانت وراء بعض الإشراقات التي لاحت في التصور المقترح، ونحن نذكرها في موضع لاحق.

تتفاعل في النموذج المقترح جملة من المفهومات تتصل بأطر نظرية متباينة، يمكن ايجازها على النحو الآتي:

1- النموذج اللساني التواصلي -2- النموذج التوليدي. 3- اللسانيات التداولية.
4- مفهومات أسلوبية. 5- مفهومات الشعرية البنيوية. 6- مفهومات سيميائية.
7- نسق الصور البلاغية القديمة.

يعتمد الباحث في مفهومه للأسلوب على استغلال جيد لجميع العوامل المكونة لجهاز التواصل (المرسل-المتلقي- المرجع- الرسالة- القناة- الشفرة) ويصبح الأسلوب من وجهة نظره كيانا علائقيا (ت.ع. :35) وهو بذلك ينتقد جميع التصورات الأسلوبية التي اعتمدت في صياغة تصوراتها على أحد عوامل التواصل دون العامل الآخر، بل إنه لينتقدها من الداخل، فقد لاحظ على أسلوبية المرسل انها تقوم على تصور سيكلوجي تقليدي للشخصية؛ ويرى ضرورة بحث مفهوم الأسلوب الذي يركز على المرسل في إطار سوسيولوجي واقتصادي يساهم في تحديد التكوين الأسلوبي للنصوص، وهذه ملاحظة جديرة بالتقدير في إطار التصور الذي يطمح إلى بنائه "بليت" حول النص، وإن كانت غير مطورة في الدراسة التي نناقشها ههنا.

لقد كان "بليت" يمهد بهذه الإنتقادات، لعرض تصوره الخاص، البلاغة الجديدة أو الاسلوبية البلاغية، هذا العلم الذي مر -في تطوراته الأخيرة- بثلاث مراحل حتى وصل إلى الصورة التي يتبناها الباحث.

تطورت الأسلوبية البلاغية في القرن العشرين على يد مجموعة من اللسانيين البنيويين والتوليديين (أمثال: بيرويش وهندريكس وجاكبسون و لفين وثورن) وكان اهتمامهم الأول هو مشكل الانزياح عن معيار "النحوية" الذي قادهم إلى مآزق متعددة.

أما المرحلة الثانية لهذا التطور فقد تمثلت في إنجازات ليتش (1966-1969)

وتودوروف (1967) ومجموعة ليبج (1970) وبليت (1975) هؤلاء أخذوا على عاتقهم وضع نماذج - "أسلوبية الانزياح" على أساس بنيوي بالدرجة الأولى، هذه النماذج وإن كانت في جوهرها ذات طابع لساني فإنها مع ذلك ترجع ثانية إلى أنماط فن العبارة الكلاسيكي بهدف خلق آداة علمية متطورة لتحليل النص الأدبي.

ويعيب هنريش بليت على رواد البلاغة الجديدة البنيويين تخليهم عن التوجه التداولي، ولذا يحاول النموذج المقترح تطوير نتائج هؤلاء وتحسينها بل وتصحيحها إذا اقتضى الحال.

المرحلة الثالثة من هذا التطور طبعها النزاع القوي بأن الأسلوبية البلاغية ليس لها شكل انزياحي فحسب ولكنها ذات مكون وظيفي اقناعي، ولاجل ذلك كان لزاما أن يرفق نموذج الكفاية البلاغية بنموذج آخر للإنجاز البلاغي ذي طبيعة هيرمينوطيقية (مثال تشالز 1970وديبوا 1977) وتواصلية (هويل 1947 وبليت 1977) وسيميائية (إيكو 1968 وبدلوسكي 1982) إلى هنا نجحت المرحلة الحالية من البحث في تحرير الأسلوبية البلاغية من قيود "البلاغة الضيقة" (جنيت 1970) وأعادت إليها مرة أخرى التعقيد الذي نادت به لفترات طويلة من تاريخها.

إن المكون التداولي الذي يضمه النموذج يسمح بمعالجة التنوعات الأسلوبية التي انتجها الانزياح بطريقة متنوعة لمقصديتها (ت.ع.ص: 41).

ينطلق الباحث من الفرضية الآتية: الصورة البلاغية وحدة لسانية تشكل انزياحا. وبذلك يكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية (ت.ع.ص: 41) غير أنه يوجه فكرة الانزياح وجهة تداولية، إذ يغدو اختلاف المقاصد في مقامات التواصل محددا لطبيعة الانزياح. وبهذه الصورة تتعدد الأساليب والنصوص تبعا لتعدد المقامات التواصلية.

تتمثل نقطة انطلاق وجهة النظر الوظيفية في الكشف عن أنه ليس كل تلفظ لغوي انزياحي يمتلك طابعا بلاغيا أو على الأقل معد لكي يصبح كذلك؛ توجد حذوفات عارضة واستعارات وتوازنات في اللغة اليومية لا يقصد منها على الإطلاق أي أثر بلاغي. ولكنها تمثل جزءا من الرسالة اللغوية المتبادلة بين المتكلمين دون أن يكون لديهم وعي بالطبيعة "الثانوية" -لا يحمل هذا اللفظ أي مدلول قدحي- لهذه العلامات اللغوية. وفي حالة أخرى

تمثل هذه الانزياحات عيوبا خطيرة، مثال حالة الحبسة.. وأخيرا ينبغي أن نؤكد على مقام تواصلي آخر يخلق نظرة مختلفة تماما للانزياح في اللغة. أعني الانزياح الجمالي.

تتباين صور الانزياح اللغوية وفق تباين مقامات التواصل، ففي التواصل الناقص لا يكون الانزياح صورة أسلوبية بل يصبح عيبا لسانيا غير وظيفي، وفي التواصل الإخباري يمثل الانزياح اللساني جزءا من النحو التواصلي المعتمد، كما في الإستعارات المستهلكة، وفي التواصل البلاغي يسعى الانزياح اللساني إلى الإقناع، وفي التواصل الشعري يصبح الانزياح اللساني شعريا.

كيف استطاع "بليت" -إذن- الرهنة على تحقق الانزياح الجمالي؟

يرى الباحث ضرورة إعادة استعمال مفهوم تراتبية الوظائف للحصول على كفاية كبيرة في وصف النصوص؛ فالنص هو جملة من الوظائف المنظمة تراتبيا، وتتحدد طبيعة النص وطبيعة المقام التواصلي بالوظيفة المهيمنة فيه. هكذا نكون إزاء انزياح جمالي وشعري إذا كانت الوظيفة المهيمنة وظيفة شعرية.

وتتحقق هذه الوظيفة عندما تكون الوحدات البنيوية الإنزياحية مقصودة لذاتها أي تحيل إلى نفسها ولا تتغيا عنصرا خارجيا.

إن تحديد المقام التواصلي الشعري باعتباره ذاتي الغاية، لا يعني تراجعا إلى الحقب القائلة بانعزال الأدب ولكنه يشير الى التغير الوظيفي الذي تتعرض له الوحدات اللسانية الإنزياحية في سياق الشعر، فهي لم تعد صورا بلاغية بل أصبحت صورا شعرية. وبالإضافة إلى ذلك نشير إلى أن نموذج الإنجاز هذا ينبغي ألا يفسر بكونه يحتوي على مجموعة من المقامات والوظائف المعزولة ولكن بالأحرى ينظر إليه بكونه نظاما من الإختيارات تتحقق تراتبيا في أي نص. هكذا فإن نصا أدبيا مثل (خليو سيزار) لشكسبير حيث تهيمن الوظيفة الشعرية، يمكن أن تنشط معا، وإن بدرجات ضعيفة، الوظائف الإقناعية والإخبارية في التواصل. ومن جهة أخرى، فإن خطابا سياسيا يسعى إلى إقناع السامعين باتخاذ فعل من نوع ما، يمكن مع ذلك أن يحتوي على عناصر جمالية وإخبارية، وإن بشكل ثانوي. وغالبا ما يتسبب التاريخ في إحداث تحولات بمثل هذا التراتب الوظيفي؛ وعلى سبيل المثال، فقد كفت

خطب شيشيرون عن الوجود بعد انتهاء غرضها الإجتماعي المباشر، وحلت بها الوظيفة الشعرية محل الوظيفة الإقناعية. على هذا النحو يحدد المقام التواصلي الخاص قراءة النصوص وتحليلها (النص الإنجليزي ص: 77).

على الرغم من ان الفقرة السابقة قد كشفت عن وجوه التشابه بين وجهة نظر "بليت" والتصور البنيوي الشعري لمشكل "الجمالية" أو "الأدبية" مع "رومان جاكبسون" و"جان موكارفسكي" إلا أن استخدامه للمكون التداولي وإدخاله لعنصر التلقي في صياغة تصوره، أبعده عن التصورات البنيوية المغلقة. و يتضح هذا أيضا في النص الآتي: "إذا وقعت إنزلاقات في تراتبية الوظائف النصية، تبعا للتغير في نمط التلقي، فقد ينتج عن ذلك تحقق شاعرية نص أو ضياعها. وينبغي ترتيب الصور اللسانية حسب الهيمنة الوظيفية المعطاة، وبذلك ستنتمي حينا إلى تصور أسلوبي شعري وحينا إلى تصور بلاغي، وحينا إلى تصور يومي" (ت.ع :64-65).

التلقي، إذن، معيار أساسي في تحديد جمالية الانزياح. وهذه فكرة لم تستوعبها شعرية جاكبسون، وهي تعني فيما تعنيه أن تحديد أدبية النص أمر موكول للسياق التاريخي، بينما كان شيئا مطلقا في الشعرية البنيوية.

ومع ذلك، فإننا لو شئنا اكتناه مفهوم "بليت" لتحقق الانزياح الجمالي أو الوظيفة الشعرية باعتبارها دليلا لسانيا مقصودا لذاته، فهل يكون الباحث بهذه الصورة قد حل إشكال تحديد الاسلوب الشعري على الصعيد النظري.

إن الوظيفة الشعرية على نحو ما حدث في إطار الشعرية البنيوية، وفي إطار أعمال الشكلانيين، هي القول بالقيمة المستقلة للاسلوب الشعري، والنظر إلى العمل الشعري بوصفه خطابا أكثر نسقية وزائد الانبناء. وبفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر.

وإذا كان تودوروف قد سعى إلى توضيح تصور جاكبسون للأدب بأنه لم ينظر إليه في نطاق دوره في المجتمع، الأمر الذي ينأى به عن دعاة الفن للفن [1] إلا أن الصياغة النظرية لمسألة الأدبية عند جاكبسون وموكارفسكي ومن سار على نهجهما، لا تقدم تصورا مقنعا

للنص، وكما قال "هنري مشونيك" في تعقيبه على جاكبسون، بأنه : " لم يقدم تعريفا للشعر بل للوظيفة الشعرية.. إنه تعريف مغرق في الشكل [2]" إن مثل هذا التصور حاضر في أطروحات الشكلانيين؛ الذين وإن كان لهم صلة بالمستقبليين الروس، فإن التجذر الإديولوجي الحقيقي للشكلانيين -فيما يرى تودوروف- يتمثل في الإديولوجية الرومانطيقية الألمانية. وهذا يعني أن "هنريش بليت" إذ يعود إلى مثل هذه التصورات فإنه لا يحل إشكال ماهية الأسلوب وإن كان قد فتح آفاق هامة بتوظيفه لعنصر المتلقي.

يقول: "يمتلك الدليل اللساني الصوري FIGURÉ في النص الأدبي تعددا ثلاثيا، أي المظهر الخطي والمرجعي والتواصلي، حسب انطلاقنا من هذا الصنف من الصور أو ذاك. وهذا التعدد يظهر في عمليات التلقي في شكل قراءات متعددة. وتكون القراءات المختلفة الطاقة التواصلية اللسانية -الجمالية للنص الأدبي. وهذه الطاقة ليست مستقرة.. بل توجد في حركة بفضل تتابع عملية التلقي التي تجري في إطار الزمان والمكان" (ت.ع؛ ص: 65).

إن القول بوجود طاقة تواصلية لسانية -جمالية في النص الأدبي بحكم تعدد القراءات فكرة لم تظفر بالتحليل الكافي في مقال "بليت" وأعتقد أن السبيل لحل مشكل الأدبية لم يتضح بصورة مقنعة في هذا المقال؛ وأنا أرمي إلى ما أخذه "كوهن" على الشعرية الحالية حينما أعلن أن الخطأ الذي انزلقت إليه يتمثل في تحديدها للأدبية من منطلق كون اللغة صفيقة لا تتعدى، ففي هذا ما فيه من إنكار لكيان اللغة ذاته [3]. إن الحل اللامع الذي صاغته الشعرية السيميائية مع "يوري لوتمان" القائل بوجود كثافة إعلامية Informative عالية في النص الأدبي، يخلصنا من مشكل إقصاء التوصيل إلى موقع ثانوي في الأنظمة اللغوية الفنية، لتصبح أكثر الأنظمة اللغوية قدرة على التوصيل. عندما يقول: "لوتمان" بأن ازدياد طاقة الإعلام في النص الأدبي تبعا لتعدد الأنظمة الإشارية scmiotic في هذا النص، فإننا سرعان مانتذكر حديث "بليت" عن المظهر الخطي (المستوى التركيبي) والمظهر المرجعي (المستوى الدلالي) والمظهر التواصلي (المستوى التداولي). هذه المظاهر التي تتراكب في النص الأدبي لترفع من الطاقة التوصيلية. و"لوتمان" كان يفهم هذا التراكب جدليا أي باستخدام مفهوم الصراع والتوتر بين المستويات البانية للنص الأدبي، وهذا أمر ليس واردا مع "بليت".

جملة الأمر، إن "يوري لوتمان" لم ينزلق إلى الفهم الشكلي للنص الأدبي، ولم يكن يفصل بين المحتوى الفكري للنص وبنيته، وإن "هنريش بليت" -في تقديري الآن وحسب المقال الذي نناقشه- لم يمنح هذه الفكرة الأهمية التي تستحقها، ليظل تصورا غير مكتمل في هذا الباب.

ونعود الآن إلى مفهوم الانزياح الذي ارتكز عليه "بليت" في بناء نموذجه البلاغي لتحليل النص.

يبدو أن بليت كان يبحث عن مفهوم نظري وإجرائي يختزل فيه شتات المصطلح الذي تزخر به البلاغة الكلاسيكية، فوجد ضالته في مفهوم الإنزياح، ليدخل تحته جميع الصور البلاغية التي تنتمي إلى المستوى الصوتي والنحوي والدلالي. وبلفظ آخر، أصبحت "الرخص" و"التعادلات" وهما مظهران انزياحيان، يختزلان كل الصور البلاغية المتحققة في الكلام (أو الممكن تحققها). فالصور التي تخرق المعيار (أي الرخص) تتحقق في المستويات اللسانية بواسطة العمليات الآتية (التبادل، التعويض، النقص، الزيادة). أما الصور التي تقوي المعيار (أي التعادلات) فإنها تتحقق في المستويات اللسانية بواسطة التكرار. وتضاف إليها مقاييس ثانوية ترجع إلى (الجنس، الموقع، الحجم، التشابه، التردد، الفاصل).

والانزياح يفترض معيارا يقاس عليه، فالصور التركيبية تفترض "تأليفا لسانيا في درجة الصفر، والصور الدلالية تفترض نموذجا للواقع باعتباره خلفية والصور التداولية تفترض معيارا للتواصل اللساني" (ت.ع. ص:62-63).

وإذا كان الأساس التداولي قد أبرز مستويات الإنزياح، انطلاقا من الانزياح اليومي إلى الانزياح الجمالي، فإن تحديد قاعدة الانزياح تحديدا دقيقا، يظل المشكل القاهر لهذا المفهوم. وقد أشار باحثون معاصرون إلى المشكلات التي يثيرها مفهوم القاعدة عند الأسلوبيين. "فمشونيك" ينص على أنه مفهوم غير علمي و"بليت" لا تغيب عنه هذه الحقيقة، ومع ذلك فهو يحتفظ به لمزايا ينطوي عليها.

وعلى جهة العموم، لا أستطيع أن أمضي في مناقشة هذا المفهوم الآن، وأكتفي بالإشارة

إلى أنه ليس حلا علميا مرضيا لتحديد "بلاغية النص" على نحو ما أرا ذلك "بليت"، وإن كان قد نجح في تخليصه من المزالق الكثيرة التي وقع فيها الدرس الأسلوبي البنيوي.

يقول بليت إنه لما كانت البلاغة تمثل قاعدة انتاج النصوص العامة والخاصة مثل الخطابات السياسية والمواعظ والرسائل.. والأكثر أهمية من كل ذلك، الأدب. فإنه يجوز أن نحدد البلاغة حقا باعتبارها علما للخطاب (النص الإنجليزي:59) أو علما عاما للنص بصرف النظر عن كونه أدبيا أو غير أدبي.

يرى الباحث أنه قد ظلت للبلاغة وظيفة وحيدة هي انتاج نصوص وفق قواعد معينة، أما التطور المعاصر لهذا العلم، فقد جعل الوظيفة الأولى للبلاغة العلمية تحليل النصوص.

وهناك مبرر منهاجي أساسي لإعادة بناء البلاغة بوصفها منهجا لتحليل النصوص، فقد أظهر النسق البلاغي عبر قرون قابلية للاستمرار بل ومرونة في تطبيقه على نصوص جديدة وليس فقط على نصوص يفترض أنها انتجت وفق قواعده (ت.ع. ص:16).

ويمكن لهذه البلاغة أن تصبح بلاغة تاريخية وهرمينوطيقية تعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشارح "للنص"، إنها مؤهلة لتكوين أسس نظرية تداولية للنص (ت.ع. ص:19). وفي مقارنته بين البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الحديثة يلاحظ أن هذه الأخيرة في طموحها إلى أن تصبح مبحثا علميا معترفا به، فإنها تختلف بالضرورة عن البلاغة التقليدية من وجوه عدة. فهي ترتكز أولا على السامع/القارئ، وهو الأمر الذي يعني أن منظور انتاج النص المهيمن تاريخيا قد انقلب. ثانيا: أقامت المبدأ التوليدي محل المبدأ المعياري، فلم تعد محكومة بمعايير مقيدة، ولكن بالأحرى أصبحت تسعى إلى فهم أكبر عدد ممكن من الظواهر البلاغية. ثالثا: وضعت نماذج للوصف لا تخضع إلا للقوانين الداخلية للمنطق. رابعا: لم يتم تقييم البلاغة الجديدة فقط باستنتاجها النظري ولكن أيضا بقابليتها للتطبيق العملي. على هذا النحو، تحتوي البلاغة العلمية الحديثة على المعايير الأربعة الجوهرية: المنظور التحليلي، المبدأ التوليدي، الإنسجام المنطقي، الفائدة العملية (النص الإنجليزي، ص:59).

ما معنى المبدأ التوليدي الذي يقوم عليه النموذج البلاغي المقترح؟

تقوم الأسلوبية البلا غية المقترحة على نموذج ثنائي يتكون من مظاهر الكفاية (البنية)

والإنجاز (التأثير):

1 - نموذج الكفاية البلاغية: تصنيف الصور:

يصوغ بليت في هذا النموذج "نحوا ثانيا" قادرا على توليد جميع صور الانزياح اللساني الممكنة، وتبعا لذلك وصف هذه الإمكانات المختلفة للتغيير المثلة "لبلاغية" الدليل اللساني على المستوى السميوتركيبي. وقد اختزلت هذه الأنماط التوليدية التحويلية في جملة من العمليات (الزيادة والنقص والتعويض والتبادل) أو (التكرار) وتجري هذه العمليات في المستويات اللسانية الآتية: (الفونولوجيا والمورفولوجيا والتركيب والدلالة والخطوطية والنصانية)؛ فنحصل في كل مستوى من هذه المستويات على صور بلاغية.

والصورة البلاغية هي أصغر وحدة بنيوية في نموذج الكفاية الأسلوبية البلاغية، وتخضع كل صورة إلى مقياسين في التصنيف، الأول سيميائي (صور سميوتركيبية، صور سميو دلالية..) والثاني مقياس الانزياح، إذ إن جميع صور هذا النموذج ذات طابع انزياحي (انزياح في التركيب والدلالة والتداول).

ويضع بليت النموذج التوليدي للصور البلاغية على المستوى السميوتركيبي بالشكل الآتي:

العمليات اللسانية		التي تخرق القواعد			التي تقوي القواعد
المستويات اللسانية	(1) الزيادة	(2) النقص	(3) التعويض	(4) التبديل	(5) التعادل
1.الصوتية					
2.المرفولوجيا					
3.التركيبية					
4.الدلالية					
5.الخطوطية					
6.النصانية					

ويلحق بليت بهذا الشكل شكلا آخر يحتوي على الأصناف الأساسية للصور البلاغية في النموذج السميوتركيبي (انظر النص الإنجليزي: ص:65).

- Basic categories of a (Semio) syntactic model of rhetorical figurs.

وجملة الأمر إن هذا النموذج التوليدي هو وصف لبنية الانزياح اللسانية بجميع صورها الممكنة في المستويات البانية للنص الشعري جميعها.

وعلى الرغم من الأهمية البالغة التي يكتسيها هذا النموذج في تزويد التحليل النصي بالأدوات الإجرائية الكافية للكشف عن بلاغية النص أو عن شاعريته، فإن هذا النموذج الذي طبعه التجريد والتعميم والاطراد يظل في حاجة إلى نموذج آخر "للانجاز" المتعلق بالمحسوس والخاص والشاذ (فيما يبدو)، (النص الإنجليزي، ص:75-76)؛ أي نموذج وظيفي يضع صور الانزياح المشار إليها آنفا وضعا تداوليا للكشف عن خصائصها.

2ـ نموذج الإنجاز البلاغي: تصنيف الوظائف:

مقام التواصل	الوظيفة
يومي، غير بلاغي، غير شعري:ت.ي	الإخبار
بلاغي: ت.ب	الإقناع
شعري: ت.ش	مقصود لذاته
ناقص: ت.ن	وظيفة غير تامة

فالمقامات والوظائف تحددان بنية الصور اللسانية الإنزياحية وتخصصها ضمن نمط قولي معين.

أرجو أن أكون قد وفقت إلى تقريب صورة الأسلوبية البلاغية التي يقترحها "هنريش بليت" نموذجا بلاغيا جديدا لتحليل النص إلى القارئ. ولا أزعم أنني قد أوفيت هذا المقال العظيم حقه من المناقشة، ولكن أحسب أنني بهذه الخطوة قد فتحت ـ مع المترجم ـ بابا ينبغي أن تلجه ثقافتنا الأدبية في تحاورها. ولن تكتمل الصورة الحقيقية لهذه الدراسة إلا إذا قدمت

تحليلات ومناقشات من زوايا مختلفة تضيء السياقات المتشابكة والغنية لهذه الدراسة، وهو عمل ينبغي أن يتهيأ له أفراد من تخصصات متنوعة وقد لاحظنا كيف أن الدراسة تقوم في عمقها على هذا التنوع.

الهوامش:

* - هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية بنحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، منشورات سال، 1989 . (وسأرفق النصوص المقتبسة من المقال بالإشارة إلى مصدرها ورقم صفحتها).

1 - Theories du symbole, (p:341).

2 - Pour la poétique. (p:28-29).

3 - Le haut Langage (p:37).

الفصل الثاني

مقولات بلاغية وآفاق تحليل النص الشعري

- 1 -

الأثر الجمالي

في النظرية البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني

تقديم

إن البحث عن جذور تراثية لمفهوم المتلقي، على نحو ما تطرحه الدراسات الفلسفية والأدبية الحديثة في الغرب، ليس مرمى بعيدا أو طموحا عزيزا فقط، ولكنه بالأحرى نهج فاسد لأي دراسة تتوخى انتاج معرفة "علمية" بالتراث. ولأجل ذلك كانت أفضل الكتابات حول التراث هي تلك التي تقوم على مراعاة السياق المعرفي الذي نشأت في أحضانه المفهومات والتصورات التي تروم صياغتها، وتسلك في سبيل ذلك المنهج التفسيري[1] الذي يسعى إلى فهم الظاهرة بتحليلها والبحث عن عللها، دون النهج التقييمي الذي يقوم على رهن نتائجه بمعايير نسبية مفروضة.

إن أية مقارنة بين موروثنا الفكري ونتائج التفكير المعاصر، تعد جحودا باستقلالية هذا الموروث في وجوده وقيمته. من هنا كان أهم شيء ينبغي أن يستأثر بعنايتنا في "الفكر الغربي" هو استثمار أدواته في التحليل وطرائقه في النظر، دون أن يكون لطروحاته وتصوراته أية أهمية بالنسبة لمنهجنا في القراءة.

ليس المهم إذن في هذه الدراسة أن ننتهي إلى مفهوم "جرجاني" للتلقي يناظر المفهوم الفلسفي والجمالي الحديث، ولكن الذي يعنينا بالدرجة الأولى، هو أن نفهم تصور "عبدالقاهرالجرجاني" ونفسره في ضوء بعض الأسئلة التي تفرض نفسها على تفكيرنا الراهن، ولكننا لا نأمل إلا إجابات يقدمها عبدالقاهر نفسه، وهي اجابات لا يمكنها إلا أن تحمل ملامح السياق المعرفي الذي احتضنه.

يعيد "عبدالقاهر" في كتاباته، صياغة قضية اللفظ والمعنى من منظور جديد يتبنى فيه رأي الجاحظ، الذي يعتبر الشعر قولا نوعيا مخصوصا تميزه الصياغة والتصوير أو النظم. وليس النظم في تصور "عبدالقاهر" إلا معنى مشكلا تشكيلا فنيا يقوم في جوهره على الغرابة.

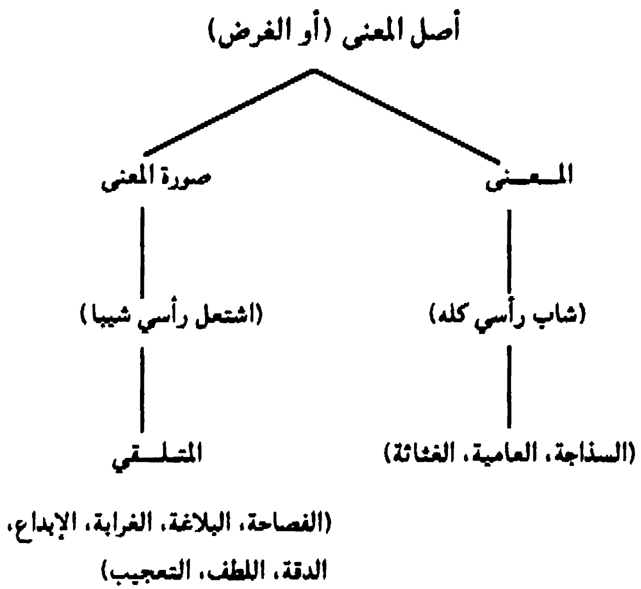
يسعى "عبدالقاهر" جاهدا لتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى نحو بناء تصور ناضج لنمط القول الشعري. وقد تطلبت منه هذه المحاولة، إعادة قراءة الموروث البلاغي والنقدي السابق من أجل تحديد جملة من المصطلحات التي تمثل المفهومات الأساس للتصور المقترح.

يميز "عبدالقاهر" بين المعنى الذي هو "الغرض" والمعنى الذي هو "صورة" فالغرض هو المعنى المفارق للهيئة اللغوية، أي البناء النحوي والمجازي. أما الصورة فهي المعنى الذي لا تحصل عليه إلا بواسطة الهيئة اللغوية، إنه لا ينفك عن بنائه النحوي والمجازي وغير منفصل عن طبيعة تلقيه: "ولا يغرنك قول الناس: "قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأفاده على وجهه" فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض فأما أن يؤدي المعنى بعينه .. حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك.. ففي غاية الإحالة... وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز... واعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا، فأما إذا تغير النظم فلابد حينئذ من أن يتغير المعنى.." (الدلائل: 261-265)[2] من هنا يجوز أداء الغرض الواحد بهيئات لغوية مختلفة ولا يتأتى ذلك بالنسبة إلى المعنى بما هو صورة أو تشكيل يحدث أثرا جماليا في المتلقي.

إن المعنى الشعري -عند عبد القاهر- صياغة لغوية تنطوي على قدر كبير من الصنعة والحذق والغرابة والتعجيب: "سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة.. ويبدع في الصياغة" (الدلائل: 423). ويصرح "عبدالقاهر" بأنه يستمد مصطلحاته من تراث أسلافه، فقد أخذ

مصطلح "الصورة" عن الجاحظ: "...وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء"، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير..." (الدلائل:508-509)

إن التصوير يضفي على أصول المعاني والأغراض الخصوصية الشعرية، إذ يجعلها مرتبطة بمبدعها ومتلقيها، فالصورة إبداع فردي تستمد خصوصيتها من بنائها ووظيفتها، ذلك أنها تقوم على استغلال الطاقات النحوية والمجازية الكامنة في اللغة، فتتحول المعاني على أثر ذلك من "الخرز" إلى "الجوهر" ومن "الغثاثة" إلى "البلاغة" ويكون موقعها في نفوس متلقيها مغايرا لحال انعدام التصوير. وجملة الأمر أن "المعنى" لا يدرك إلا في سياق آلياته اللغوية وعلاقته بمتلقيه، لتصبح "الصورة" بناءا لغويا متفاعلا مع المتلقي. والرسم الآتي يكشف عن طبيعة اشتغال المعنى الشعري في تصور "عبدالقاهر" البلاغي:



في ضوء هذا التصور يصبح القول الشعري صورة يتضافر فيها المكون النحوي والمجازي

لإحداث الأثر الجمالي في المتلقي. وقد أطلق "عبدالقاهر" على هذا "الأثر" جملة من المصطلحات تكشف جميعها الأهمية التي يوليها للمتلقي في صياغة تصوره لجمالية الشعر. وعند فحص هذه المصطلحات تتجلى خصائص الأثر الجمالي التي يجوز لنا صياغتها مجملة في ثلاثة مظاهر كبرى:

1 - التأثير

يعد التأثير معيارا لتفاضل الصور: "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها" (الدلائل:258). ولتحديد طبيعة التأثير الشعري، فإن "عبدالقاهر" يحيل إلى ضروب التأثير في فنون التصوير، وهو أمر يفيد وعيه بخصوصية التأثير الفني وافتراقه عن التأثيرات غير الفنية: "فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات، التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه [...] فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق.." (الأسرار:317). ولئن كان النص يوحي بضرورة انفتاح الناقد الأدبي على الفنون الأخرى في وعيه بالظاهرة الجمالية، فهذا لا يعني محو الفروق الدقيقة بين طبيعة التأثير الشعري والتأثير الفني في عمومه، ولكن الاهم الآن هو إدراك هذا الضرب من التأثير في سياقه الصحيح الذي يكشف عن وعي متقدم بطبيعة الشعر وخصوصية تلقيه.

لم ينفصل تحليل "عبدا لقاهر" للصور الشعرية[3] وتعليله لجماليتها عن سبر أحوال المتلقي وتشريح التأثيرات التي تحدثها في النفوس. وقد وظف في سبيل ذلك قائمة من الألفاظ لاستجلاء "حال المعنى وموقعه"، إذ يعد تحليله لسيكلوجية المتلقي جزءا من منهجه في قراءة النصوص وفحص الصور -أو على جهة الجملة- في بناء تصوره لبلاغة الشعر.

في أكثر من موضع أورد "عبدالقاهر" ألفاظا تكشف عن الأثر الجمالي للغة في نفس

المتلقي يقول: "أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها"، ويقول معلقا على لفظة لم يحسن استعمالها في هذا الموضع كما حسن في موضع آخر: "...تجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ومن الإيناس والبهجة" (الدلائل:47).

وفي سياق تفضيله للتعبير المجازي على التعبير الحقيقي، يحتكم إلى حال المتلقي: "ارجع إلى الذي هو الحقيقة... ثم أسبر حالك؟ هل ترى مما كنت تراه شيئا" (الدلائل:295).

لقد أصبح المتلقي طرفا في العملية الإبداعية الشعرية ومعيارا تقاس به درجات جمالية الصور.

إن اللذة التي تغمره إزاء بعض التراكيب قد تسلبها منه تراكيب أخرى تفتقر إلى لطائف البلاغة، فتصير النفس إلى حال عادية: "انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تعدم أريحيتك التي كانت؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها" (الدلائل:99).

ويتتبعنا لجدول الألفاظ الدالة على التأثير الشعري، نلاحظ وفرتها وعمق بعضها. ويستحسن أن نقدمها للقارئ في هذه السلسلة حتى يتمكن من إنعام النظر في هذه الملاحظة: "الأريحية"، "الارتياح"، "الهزة"، "الروح"، "الخفة" "الإيناس"، "البهجة"، "الروعة"، "الهيبة"، "الاهتزاز"، "النشوة"، "الصبابة"، "المحبة"، "الشغف"، "كرم الموقع"، "لطف التأثير"، "الحسن"، "الايناق"، "التعجيب"، "الغرابة"، "الفتنة"، "السحر"...

وإذا كان بعض الألفاظ قد ارتقى إلى درجة الاصطلاح بحيث صار يحتل مكانة مركزية في بعض التصورات النقدية، مثل لفظي "التعجيب" و"الغرابة" اللذين سادا في الخطاب النقدي عند الفلاسفة المسلمين وحازم القرطاجني، فإن البعض الآخر يوحي بحمولة ثقافية وتاريخية على درجة قصوى من الأهمية كفيلة بأن تطرح قضية التأثير الشعري عند "عبدالقاهر" طرحا أعمق مما قد تكشف عنه الدلالة المعجمية الضيقة. ونؤثر أن نقتصر هنا على لفظ "السحر" الذي يعد في نصوص "الدلائل" و"الاسرار" مظهرا من مظاهر الأثر الجمالي في المتلقي.

إذا كانت بعض الابحاث[4] قد تقصت التقاء الشعر بالسحرباعتبارهما نشاطين متماثلين تاريخيا، أي في الممارسة الاجتماعية، وكشفت عن تماثل طبيعتهما البنيوية، فإن قراءة في التحديدات التي يسندها "اللسان" للفظ السحر، من شأنها تعميق فهمنا للفضاء الثقافي الذي يصدر عنه "عبدالقاهر" في استخدامه لهذا اللفظ وتسهم في إدراك ماهية التأثير الشعري. يقول ابن منظور: "ومن السحر الأُخْذَةُ التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى"، وهذا المعنى هو نفسه المستفاد من تحديد "عبدالقاهر" للتخييل الذي يريد به "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى" (الاسرار:253).

ومن معاني السحر أيضا "صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره فكأن الساحر -لما أرى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته -قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه" وما أشبه هذا المعنى بصنيع الاستعارة التي تعمد إلى نقل اللفظ عن أصله في اللغة إلى غيره متجاوزة به مكانه الأصلي إلى مكان آخر. ولما كان التخييل والاستعارة من خصائص الشعر في تصور "عبدالقاهر"، فإن تماثل معانيهما مع معاني السحر يقتضي تماثل طبيعة التأثير الشعري لتأثير السحر. هذا وينبغي ألا ينحصر مفهومنا للسحر في نطاق النعوت السلبية التي لحقت ممارسته في ظل الاسلام، فقد جاء في "اللسان" أن السحر عند بني اسرائيل كان "نعتا محمودا" و"علما مرغوبا فيه" ولم يكن "كفرا ولا كان مما يتعايرون به" وكانت مخاطبتهم لموسى بالساحر تعني عندهم: العالم، ومن معاني السحر: الفطنة والحكمة. وكما كان السحر علم قوم موسى، فإن الشعر علم أهل الجاهلية، لم يكن لهم علم أصح منه. وقد دافع "عبدالقاهر" عن الشعر دفاعا مباشرا كشف عن أهمية هذا الضرب من القول في الثقافة العربية الاسلامية. وإذ يصف تأثيره بالسحر فإنه يحيل إلى جذور الثقافة العربية، إلى قيمة السحر ووظيفته في المجتمع القديم.

إن اعتبار الوظيفة التأثيرية خاصية من خصائص تلقي الشعر، فكرة تعود جذورها في الثقافة العربية، إلى النص الديني الذي ألح على سحر البلاغة في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: "ان من البيان لسحرا". بل إن النص القرآني ببلاغته المعجزة، قام على تحقيق الوظيفة التأثيرية، وقد برزت في الردود الصادرة عن بلغاء قريش عندما استمعوا لآي

التنزيل؛ يروى في هذا الصدد أن الوليد بن المغيرة، وصف الكلام القرآني بـ: "إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة، وإن أسفله لمغدق وإن أعلاه لمثمر".

إن التأثير هو شعور بالنشوة واللذة أو الراحة الوجدانية التي تغشى المتلقي على إثر تلقيه للصورة. وهذا الضرب من التأثير الذي يحقق المتعة لا يمكن أن يحصل، في نظر "عبدالقاهر" إلا إذا توفرت خاصية أخرى من خصائص الأثر الجمالي التي نصطلح عليها بـ "التأمل".

2 - التأمل

إن متعة النص أو لذة القراءة، لا تتحققان بصورهما العميقة إلا عند بذل الجهد وتجشم العناء من أجل الفهم: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف"(الاسرار:126). وإذا كانت الراحة الوجدانية التي يستشعرها القارئ بعد وقت طويل من التفكير والتأمل المضني، تمثل علة في تفاضل أنماط الكلام. فإن الحاجة إلى التأمل تمثل وجها آخر لإحداث هذا التفاضل: "وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل. إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما" (الاسرار:136) ولأجل ذلك ينفي "عبدالقاهر" المزية عن كل ما لا يستعان عليه بالنظر ويوصل إليه بإعمال الفكر (الدلائل:396)، فقد سلب كل قيمة فنية من اللفظ المفرد الفصيح أو الغريب ومن مراعاة صحة الإعراب... وذلك انسجاما مع تصوره الذي يقضي بإضفاء المزية والفضل على كل ما طريقه شاقة والا "سقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبيين. وكان كل من روى الشعر عالما وكل من حفظه... ناقدا في تمييز جيده من رديئه" (الاسرار:132)، فالعناصر التي لا تستوجب تأمل المتلقي لا يجوز أن تكون مما يجلب للكلام المزية. وقياسا على هذا المبدأ فإن النصوص التي لا تستدعي التفكير وتستغني عن التأمل نصوص تهدر المتلقي، ومن ثم فهي نصوص غير جمالية. ولعل هذا هو السر أيضا في الحماس الذي أظهره "عبدالقاهر" للمعنى في سياق موقفه من قضية "اللفظ والمعنى" واحتفائه بالنظم والاستعارة والتمثيل والكناية وكل ما طريق العلم به "المعقول" دون اللفظ: "إنا نعلم أن المزية المطلوبة.. مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة، ومحال أن يكون اللفظ على صفة تستنبط بالفكر ويستعان عليها بالروية" (الدلائل:395) فالمزية إذن "من حيز المعاني دون

الألفاظ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتعمل رويتك، وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك" (الدلائل:64).

إن الأهمية التي يوليها "عبدالقاهر" للتأمل في تلقي الصورة الشعرية، انعكست على مواقفه من قضايا النقد الأدبي التي طرحت في عصره. ويبدو أنه يستند في نظره المحتفي بهذه الخاصية إلى "الجاحظ" الذي كتب قائلا حول ما في الفكر من فضيلة: "وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة ولذة السبع بلطع الدم وأكل اللحم، من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح باب العلم بعد إدمان قرعه... فإذا مدت الحلبات لجري الجياد، ونصبت الأهداف لتعرف فضل الرماة في الإبعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط" (الاسرار:135-136) من هنا استحق المتلقي الذي يجتهد في طلب المعنى الدقيق بالعقل والتدبر أن يكون من أهل المعرفة: "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه.. ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه.. فما كل أحد يفلح في شق الصدفة. ويكون في ذلك من أهل المعرفة" (الاسرار:128). ويضع عبدالقاهر "المتلقي" في سلم يحتل أعلى درجاته ذلك الذي يخرق الحجاب بالنظر ويغوص على الدر في قعر البحر ويصعد في الشاهق ويقتدح الزند ويحفر عن عروق الذهب. وما كان من الكلام يتطلب مثل هذا الجهد، فهو الضرب المقدم الذي يمتلك صفة البلاغة. وفي الشعر تكون الحاجة إلى الفكر بينما تختفي في "الكلام الغفل مثل ما... يتكلم به العامة في السوق" (الاسرار:132) وهو الضرب الغث والساذج الذي تعافه النفس وتذهب نشوته ومن ثم تقصي وظيفته التأثيرية.

إن الأمور الخفية والمعاني الروحانية لا يمكن أن يحصل للمتلقي علم بها: "حتى يكون مهيئا لادراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة" (الدلائل:547) أي أن التأمل يستند إلى استعداد فطري للفهم والتقييم.

هذه بعض أوصاف متلقي الشعر، كما يفترضها "عبدالقاهر" فإذا كان التأمل أحد خصائص الأثر الجمالي وأحد مظاهر تلقي الشعر، فهو أيضا يمثل سمات الشعر العباسي، على نحو ما تبلور في تجربة أبي تمام. كما أن النص الديني لم يكن بعيدا عن الدعوة إلى إعمال العقل والنظر والاجتهاد وامتحان القدرة. وقد مضى المعتزلة في الدعوة إلى العقل

شأوا بالغا معتدين بالإرادة البشرية.

غير أن التأمل أو التفكير يرتبطان بخاصية أخرى من خصائص الأثر الجمالي، تجعلهما ممارسة فعلية وحدثا ملموسا وهي ما نصطلح عليها بـ "القراءة".

3 - القراءة

إن تمكينه للذوق في عملية التلقي يعتبر خطوة هامة على طريق الاعتداد بالقراءة بوصفها حدثا يساهم في تشكيل النص. وإذا كانت الحاجة إليه ضرورية حتى تستقيم القراءة المطلوبة وحتى لا يصبح العلم بأسرار النص قواعد ثابتة تدرك بالتعلم، فإن هذا الذوق لا يؤدي بالضرورة إلى القراءة العالمة التي يسعى إليها "عبدالقاهر" فالمتلقي ينبغي أن يتخطى المعرفة العامة والوصف المجمل إلى المعرفة الدقيقة التي توصل القارئ إلى وضع يده على الخصائص والسمات التي يكون بها الشيء مؤثرا. إن وظيفة القارئ/ الناقد في هذه الحال هو المواظبة من أجل تعليل القيمة الجمالية وتفسير الاستجابة إليها، وأن يتجاوز تعليله الاشارة إلى العبارة، وعلى هذا النحو تصبح "القراءة" تفسيرا للتأثير الذي يحصل فينا بعد تأمل المعاني الخفية، ولا يقوى على تفسير هذا الشعورالجمالي إلا "أهل المعرفة" الذين أوتوا الطبع والقريحة في تمييز أصناف الكلام ونالوا من الصبر على التأمل والمواظبة على التدبر، ما يفضي بهم إلى الاستغناء عن المجمل إلى التفصيل والتعليل. وهذه هي صفات القراءة "الشاقة" التي تعد إحدى خصائص الأثر الجمالي للشعر.

في مواطن كثيرة من كتابه يصف عملية القراءة الجمالية باعتبارها مظهرا يجسد التفكير الدقيق الذي تتكشف عنه الصور الشعرية اللطيفة: "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك، في توخي المعاني... أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين" (الدلائل:45). إن القارئ/ الناقد بإزاء الصور المركبة والمعاني الخفية يشبه الباني الذي يفكك ثم يعيد الترتيب ليستقيم الفهم؛ فالوقوف على الغرض من قول الشاعر:

كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

يقتضي من المتلقي الربط بالرجوع إلى البيت الأول:

دان إلى أيدي العفاه وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

"فتتصور حقيقة المراد منه ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك .." (الاسرار:133) "عبدالقاهر" يعتبرالربط وظيفة من وظائف القراءة الجمالية لأن "المعاني الشريفة اللطيفة لابد فيها من بناء ثان على أول ورد تال إلى سابق" (نفسه).

ولقد كانت تفرقته بين المعنى المعجمي والمعنى السياقي، بين المعنى المستفاد من اللفظ في وضع اللغة، وبين المعنى المستدل عليه بمعنى اللفظ، تفرقة أساسية من أجل الاعتراف بموقع القارئ في عملية تشكيل الصور وإبداعها. وإن معرفة معنى "كثير رماد القدر" حصلت "بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا.. على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى.." (الدلائل: 431). فالكناية صورة لا تتشكل إلا بعملية ذهنية يقوم بها المتلقي مستعينا بالسياق الثقافي العام الذي تنتمي إليه هذه الصورة. هذا الاستدلال وهذا التأويل لا يكونان إلا مع ما طريقه "المعقول" دون "اللفظ" مثال "الاستعارة" و"التمثيل" و"الكناية" فالصورة تملك معناها الاول بمقتضى الوضع اللغوي ولكنها تخلق معنى آخر يظل في حاجة إلى الاستكشاف والتحديد، وهو ما تناط مهمته بالمتلقي. هذه إذن إحدى سمات "القراءة" في النصوص الجمالية.

إذا كان عبدالقاهر قد صاغ نظريته البلاغية للشعر بمراعاة "المتلقي" باعتباره طرفا في العملية الإبداعية يتحدد بمجموعة من العلاقات والخصائص، من بينها مشاركته في خلق المعنى وانجازه، فإنه يقر صراحة بأنه نفسه لم يملك بإزاء نصوص الخطاب البلاغي الموروث من الأسلاف، إلا التأويل والتفسير: "إذا قرأت ما قاله العلماء في (علم الفصاحة) وجدت كله رمزا ووحيا، وكناية وتعريضا، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر

وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض ويصل بها إلى الخفي كأن بَسْلاً حراما أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها" (الدلائل:455).

إن الآليات التي تتحلى بها بعض النصوص على مستوى اللغة والاسلوب تجعلها تحتمل أكثر من معنى، إنها نصوص تستدعي القارئ لما تحمله من إمكانات التأويل، إنها تفتح سبل المغامرة أمام فعل القراءة: "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة" و"البيان" و"البراعة" وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها" (الدلائل:34).

إن الأثر الجمالي بخصائصه المذكورة أعلاه لن يصبح موضع الفعل المحقق، إلا إذا توفرت مجموعة من المؤشرات النصية التي تعد ضوابط هذا الأثر؛ إن التأثير والتأمل والقراءة بوصفها وظائف المتلقي نحو النصوص الأدبية، ترتبط بسمات فنية وأسلوبية محددة ارتباطا جدليا قوامه التفاعل المتبادل. فالمتلقي يسهم في إنجاز المعنى وخلق الوظيفة الجمالية بقدر ما تتوفر في النص المؤشرات اللازمة في تحقيق ذلك، وهذه المؤشرات لا تغدو ذات بعد جمالي إلا بقدر ما يتوفر الأثر بخصائصه التي سبق تحليلها.

لقد تمثلت أهمية "عبدالقاهر" في وضعه لضوابط الأثر الجمالي وتحليله الدقيق للمؤشرات الأسلوبية في النص. كيف تحدث النشوة وتحصل الغرابة في الشعر؟ ما هي البواعث الجمالية التي تضبط الأثر؟.

إن تصور "عبدالقاهر" لجمالية الشعر وان ارتكز على مقومات نصية أسلوبية، فإنها لا تنفك عن إدراك المتلقي لها وتأثره بها ومشاركته في تشكيلها.

ضوابط الأثر الجمالي

1 - الصورة العقلية

المقصود "بالصورة العقلية" كل تشبيه أو استعارة كانت المشابهة فيهما عقلية تستوجب تأويلا ومشاركة من المتلقي.

أ - هناك تشبيه شيئين من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأويل وهو النوع الذي يكون فيه الاشتراك في الصفة يقع في نفسها وحقيقة جنسها (خد كالورد).

ب - وهناك نوع من التشبيه لا تتحصل المشابهة فيه إلا بضرب من التأول، وهو النوع الذي يكون فيه الاشتراك في الصفة يقع في حكم لها ومقتضى (الفظ كالعسل).

تنطوي هذه التفرقة التي قدمها عبدالقاهر على تصور للتشبيه يراعي المتلقي. يسمى النوع الأول "تشبيها" والنوع الثاني "تمثيلا" وقد احتفى بهذا النوع الأخير لما تقتضيه صوره من مشاركة المتلقي في تشكيلها. وهو على مراتب في حاجته إلى التأويل: "إن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ..ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة" (الاسرار:83). وقد عرض لنماذج من التمثيلات لا يفهمها حق الفهم "إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة" وهي لا ترى إلا في "الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة" ولم تكن كذلك إلا أنها خضعت في تشكيلها للعقل. وهناك أيضا صور تمثيلية متداولة في "كلام العامي" ويستوي في معرفتها "اللبيب اليقظ والمضعوف المغفل". والتشبيه العقلي الذي يسميه "عبدالقاهر" بالتمثيل، كلما كانت المشابهة فيه عقلية محضة، كانت بنية الجملة أكثر تفصيلا وطولا.

مراتب الاستعارة

لقد اعتد "عبدالقاهر" بالاستعارة معتبرا إياها عنصرا أساسيا في خلق التأثير الجمالي، وخاصية من خصائص الغرابة التي تواجه قارئ النصوص الادبية. وعلى نحو ما تدرج "التشبيه" في مراتب جمالية متفاوتة حسب طبيعة ارتباطه بالمتلقي، فإن للاستعارة أيضا مراتب جمالية تتصدرها الاستعارة التي يكون فيها للمتلقي وظيفة المشاركة الإبداعية:

أ - الاستعارة القريبة من الحقيقة، وفيها يشترك المستعار والمستعار له في الجنس.

ب - الاستعارة التي يشترك طرفاها في صفة توجد فيهما على الحقيقة وهما جنسان مختلفان.

ج - الضرب الثالث، هو الصميم الخالص من الاستعارة، وفيها تكون المشابهة "صورة عقلية" فلا اشتراك بين المستعار منه والمستعار له في "عموم الجنس" أو في "طبيعة معلومة" أو في "هيئة وصورة": واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها... وههنا تخلص لطيفة روحانية فلا ينصرها إلا ذوو... العقول النافذة" (الاسرار:160).

إن المشابهة في الاستعارات الخالصة "صورة عقلية" لا تدرك إلا "بغريزة العقل ولا تعقلها إلا بنظر القلب". وقد قدم عبدالقاهر تحليلات دقيقة لنماذج من هذه الاستعارات كشفت عن العمل الذهني الذي يضطلع به المتلقي في إدراكه للمعاني، وهو ما يفيد أن إطلاق "الصورالعقلية" على هذا الضرب من الاستعارة إنما يحيل إلى الدور الذي يقوم به المتلقي في عملية التشريح والفهم. أما الضروب الأخرى فتستغني في إثبات معناها عن العقل، ولأجل ذلك كانت أقل استعارية.

2 - التصوير الحسي

لا يتعارض التصوير الحسي مع المشابهة العقلية التي تستوجب التأول. فالشبه العقلي الذي يصل إليه المتلقي عن طريق التفكير، قد يقدم تقديما حسيا؛ إن الصورة العقلية هي "تمثيل" ينطوي على مشابهة لم تستخرج إلا بضرب من التفكير، غير أن صيغة هذا التمثيل تعتمد التصوير الحسي الذي يجعلها أكثر تأثيرا: "لأن العلم المستفاد من طرف الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع...يفضل، المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام...وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الالف" (الاسرار:108). يفيد هذا النص أن للتصوير الحسي ميزتين تجعلانه أقوى تأثيرا في المتلقي، أولاهما: قوة المعنى. وثانيهما: صفته الحميمية وألفته وانغراسه في الذاكرة البدائية للإنسان.

إنه يرجع باللغة إلى أصلها الأول، أعني "حسيتها" واعتمادها "المشاهدة" وسيلة للتصوير. إن "التمثيل بالمشاهدة يزيدك أنسا". ولتوضيح ذلك يقارن "عبدالقاهر" بين عبارتين احداهما مجردة والأخرى حسية، فينتهي إلى إقرار قوة تأثير الاخيرة في المتلقي، تقول: "فلان إذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على امضاء عزمه ولم يشغله شيء

عنه" فلا تحصل "الهزة" و"الأريحية" في النفس مثلما تحصل مع قوله:

إذا همّ ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانبا

وذلك لانه "أراك العزم واقعا بين العينين وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين" (الاسرار:115).

3 - ائتلاف المختلفات

يعد التأليف بين شيئين مختلفين في الجنس أبرز مقياس لتحقق الأثر الجمالي للصورة التشبيهية: "لا يقع بها (التشبيهات) اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس... إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب"(الاسرار:136) ذلك أن الإشتراك في الجنس يجعل المشابهة قائمة في ذات الصورة فيؤدي بها إلى الاستغناء عن التأمل، ومن ثم يكف المتلقي عن تمثيل دور المشاركة في تشكيل الصورة.

إن الحذق يقتضي إيجاد الائتلاف في المختلفات وهي خاصية توجد في جميع الصناعات التي تستوجب التأمل "وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب"(الاسرار:136).

إن الشاعر الذي يوجد الائتلاف بين المختلفات، والتشابه بين المتباعدات، يوفر لصوره الغرابة والحسن، ويكون لها حظ من مشاركة المتلقي في إبداعها. يقول الشاعر:

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في اطراف كبريت

تقوم الصورة في هذين البيتين على الجمع بين المتنافرين، البنفسج وهو النبات الغض يشبه بلهب نار في جسم يابس. هذا التباين الشديد مع الائتلا ف القوي هو ما يجعل هذه الصورة تحقق أثرها الجمالي.

4 - الصورة التفصيلية

إن التشبيهات التي تعمد إلى التفصيل تكون حاجتها إلى التأمل أكثر من التشبيهات التي تنهج طريق التصوير المجمل: "إنا نعلم أن الجملة أبدا أسبق إلى النفوس من التفصيل وانك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل، ولكنك ترى بالنظر الاول الوصف على الجملة ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر" (الاسرار:147). إن الصورة المفصلة قد تكون مركبة من شيئين أو أكثر و"متى زدت في التشبيه على مراعاة وصف واحد أو جهة واحدة فقد دخلت في التفصيل والتركيب وفتحت باب التفاضيل" (الاسرار:164) ومراتب هذا التفاضل بين الصور المفصلة تقع بحسب درجات الاستقصاء الذي يطال بعضها.

من الصور المفصلة قول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

الذي لم يقتصر فيه على تشبيه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل ولكنه استقصى الصورة التشبيهية فصور هيئة السيوف في المعركة بلفظ "تهاوى". ومن الصور المستقصاة التي تستوجب التفضيل قول ابن المعتز:

كأنا وضوء الصبح يستعجل الدجى نطير غرابا ذا قوادم جون

إن موضع الدقة والسحر ليس في تشبيه ضوء الصبح الذي يظهر في الظلمة بالغربان ذات القوادم البيضاء، ولكنه جعل قوة ضوء الصبح تدفع الظلمة وتستعجل رحيلها، فقال: "نطير غرابا"ولم يقل "غراب يطير" مثلا، وذلك أن إزعاج الطائر في هدوئه يكون أسرع لطيرانه. (الاسرار:162-163).

5 - الصورة النحوية

يقر "عبدالقاهر" أن الصياغة النحوية الدقيقة تؤازر لطف الاستعارة وغرابتها، إذ يؤذن غيابها بافتقاد الصفة الشعرية وسلب المتلقي الشعور باللذة. فإذا عمدنا إلى نثر الصورة

النحوية الشعرية لهذا البيت:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا   أنصاره بوجوه كالدنانير

وقلنا: "سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره" ف "انظر كيف يكون الحال" وكيف تعدم أريحيتك التي كانت؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها؟ (الدلائل:99).

لقد أشار"عبدالقاهر" إلى جملة من وجوه الصياغة النحوية التي تخلق الغرابة وتدعو إلى التأثير والتأمل، ففي تعقيبه على أبيات شعرية للبحتري يقول: "إذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك ووجدت لها اهتزازا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر وحذف واضمر وأعاد وكرر وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو" (الدلائل:85-86) وكأنه يرد الأثر الجمالي في الاستعارة إلى علاقاتها النحوية، وهذا هو السر في تحليلاته لألمع الإستعارات الشعرية الموروثة في ضوء نظرية النظم: إن الصورة الشعرية المأثورة "وسالت بأعناق المطي الأباطح" لا يرجع حسنها إلى طبيعة التماثل في الاستعارة ولكن إلى طبيعة تركيبها النحوي (الدلائل:75-76).

يرجع حسن التراكيب إلى ما تنطوي عليه من "شدة الخفاء وفرط الغموض" (الدلائل:285) فالتعدد الدلالي مزية يفضل بها القول الشعري لما تستوجبه التراكيب الغامضة من تأمل: "واعلم أنه إذا كان بينا في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب، إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخرا..." (الدلائل:286) ويورد مثالا لهذا الصنف من التراكيب، قوله تعالى: "وجعلوا لِلّه شركاءَ الجِنَّ"، فالمعنى مع التقديم وإن أفاده التأخير أيضا، فإنه مع تقديم الشركاء "يفيد هذا المعنى ويفيد معه معنى آخر، وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا من غير الجن". وقد يرجع خفاء التراكيب وغموضها إلى بنائها المتشابك والمتداخل، ويتبين هذا النمط في الأبيات التي تراوح بين معنيين في الشرط والجزاء معا:

إذا ما نهى الناهي فَلَجَّ بي الهوى ‏ ‏ ‏ ‏ أصاخت إلى الواشي فلج بها الهجر

وله وجوه أخرى (انظر: 93 إلى 96 من الدلائل).

هذه أمثلة لوجوه الصياغة النحوية التي اعتبرها "عبدالقاهر" ضابطا من ضوابط الأثر الجمالي للشعر، غير أنه بنظره الثاقب، كان يعي أن مزية التراكيب ليست مطلقة أو كامنة في ذاتها ، بل لابد من مراعاة السياق لإقرار المزية "بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي نريد والغرض الذي نؤم" (الدلائل: 87)

عوائق الأثر الجمالي

لقد رأينا سابقا أن غموض الصورة يحقق تأثيرها الجمالي لما تستوجبه من جهد في طلب معناها: "إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة..وما كان منه ألطف كان امتناعه عليه أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشد" (الاسرار: 126).

غير أن هذا الجهد قد يصبح زائدا بإزاء صورة معقدة، فيكون التعقيد عائقا في وجه تحقيق الأثر الجمالي: "والمعقد من الشعروالكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكرعلى الجملة بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب" (الاسرار: 135).

إذا كان الغموض خاصية جمالية تستحضر المتلقي بإشراكه في العملية الابداعية، فإن التعقيد يعطل فاعليته إذ يصبح عاجزا عن صنع أي شيء.

وإذا كانت الندرة والغرابة في الصور تستفزان تفكير المتلقي لأن الشبه فيها "مما لا يتسرع إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر" (الاسرار: 144) فإن ألفتها تؤذن باقصاء مشاركته: "إن كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل" (الاسرار: 151) أي أن هناك صورا يكاد يشترك في ابداعها جميع أصناف الناس بينما لا يقع على الصور الأخرى إلا أرباب الكلام.

إلى جانب التعقيد والألفة اللذين يعوقان تحقيق الاثر الجمالي -في تصور عبدالقاهر- هناك أيضا "التكرار"، ذلك أن تداول الصور وتكرارها يهدران فاعليتها الجمالية وطاقتها في استثارة المتلقي. ولاجل هذا ينبغي للموازنة بين صورتين أن تراعي موقعهما في التطور التاريخي مادام الاستعمال يذهب بالجدة ويذوي الطراوة: "واعلم أن من حقك أن لا تضع الموازنة بين التشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التأمل على وقتنا هذا ولكن تنظر إلى حالهما من قوى العقل ولم تسمع بواحد منهما فتعلم أن لو أرادهما مريد واتفقا له جميعا، ولم يكن قد سمع بواحد منهما أيهما كان يكون أسهل عليه.. وأيهما تجده أدل على ذكاء من تسمعه منه... وانما اشترطت عليك هذا الشرط لأنه لا يمتنع أن يسبق الاول إلى تشبيه لطيف بحسن تأمله وحدة خاطره ثم يشيع ويتسع ويذكر ويشهر حتى يخرج إلى حد المبتذل"(الاسرار:173-174).

على هذا النهج ينظر "عبدالقاهر" إلى الصورة الشعرية في علاقتها بسياقها الاستعمالي، إذ يصبح مقدار الاستعمال معيارا لتقييمها الجمالي، فالصورة المستهلكة من قبل المتلقي تكف عن أن تصبح صورة أدبية[4]، لأنها لم تعد في حاجة إلى حضوره.

الهوامش:

1 - حول هذا النوع من القراءات انظر: "مفهوم النص دراسة في علوم القرآن" لنصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي 1990، وانظر أيضا مقالات لنفس الكاتب: "الأساس الكلامي لمبحث المجاز في البلاغة العربية" المنشور في: دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي، دار القاهرة للنشر والتوزيع، 1983.

2 - من الآن فصاعدا سأشير إلى كتابي "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" بلفظ (الدلائل) و(الأسرار) مشفوعين برقم الصفحة المقتبس منها.

3 - أنبه القارئ إلى أنني أستخدم هذا المصطلح بنوع من الاجتهاد مستندا إلى جهاز عبدالقاهر الاصطلاحي نفسه.

4 - انظر على سبيل المثال "صلة الشعر بالسحر"، مبروك المناعي، مجلة فصول، المجلد العاشر 1991.

5 - الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، ستيفين أولمان، ترجمة: محمد أنقار / محمد مشبال دراسات أدبية سيميائية لسانية، العدد 4. 1990.

- 2 -

مقولة الالتفات

في تحليل النص الشعري

"إعلم أن الالتفات من أجل علوم البلاغة وهو أمير
جنـودهـا والـواسـطة في قـلائدهـا وعقـودهـا "

يحيى ابن حمزة العلوي

الطراز.(ص: 131)(ج.2)

أ - مقولة الالتفات في الخطاب البلاغي

لا يعدم الباحث في المصنفات البلاغية العربية القديمة أن يعثر على أنظار وتوجهات تناولت ذلك الحشد الهائل من المقولات الاسلوبية، من منظور منهجي تفسيري يخالف المنظور العام للبحث البلاغي الذي هيمنت عليه أدوات التقعيد والتصنيف والوصف، حتى كاد أن يتحول إلى علم نظري منبت الصلة بعالم النص الابداعي.

ولا غرابة أن ترتبط معظم هذه الانظار البلاغية ذات الوجهة التفسيرية، بالقرآن مادام هو النص اللغوي الذي يفرض إعجازه البلاغي المسلم به، الإجتهاد من أجل تخطي مرحلة المعرفة الحدسية والرصد الوصفي، إلى مرحلة التعليل والتفسير والكشف الخصب لجمالية اللغة. ومهما كان للخلفية الدينية التأثير الملموس في وجود هذا الاتجاه في خطابنا البلاغي الموروث ، فلا شك أن ما ترتب عليه من نتائج تخص تحليل مستويات اللغة في النص الادبي ليعد جديرا بتقدير النظر النقدي الحديث.

وقولنا بالارتباط القائم بين ما يمكن الاصطلاح عليه "بالبلاغة التفسيرية" والنص القرآني، لا ينفي أن يكون الشعر قد ظفر بحظه من هذه البلاغة. فالكتابات البلاغية التي اتسمت بنزعة بلاغية لمجموعة من الظواهر الاسلوبية في لغة القرآن، لم تخل من شواهد

شعرية، كانت تطغى في بعض الاحيان حتى على الشواهد القرآنية، على نحو ما نجد في كتاب عبدالقاهر الجرجاني "دلائل الاعجاز"؛ المصنف الذي وضع في الأصل للدفاع عن إعجاز القرآن وبيان مزيته البلاغية.

وتعد مقولة "الالتفات" من بين الأساليب التي حظيت بنصيب وافر من التحليل والتفسير في الخطاب البلاغي. وهي وإن كانت تعم الشعر والنثر فإنها تظل أقرب إلى طبيعة الشعر، وهو ما أوحى به نص حازم القرطاجني الذي يربط فيه بين "الالتفات" وبناء القصيدة العربية في ضوء مفهومه العام عن ضوابط التأثير الجمالي في المتلقي:

"وهم يسأمون الاستمرار على ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الاخبار عن نفسه وتارة يجعله كافا أو تاءا فيجعل نفسه مخاطبا وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض".(1)

إن الالتفات من الاساليب التي يتسع لها نسق العربية، فيعمد المتكلم المبدع إلى استخدامه في الشعر والنثر الادبي دون أن يعني ذلك غيابه من اللغة العادية المتداولة؛ فقد تنبه السكاكي إلى هذا الامر مما يؤكد امتداد الظواهر البلاغية في لغة المحادثات:

"..أو ما تراك إذا كنت في حديث مع إنسان وقد حضر مجلسكما من له جنايات في حقك، كيف تصنع، تحول عن الجاني وجهك وتأخذ في الشكاية عنه إلى صاحبك تبثه الشكوى معددا جناياته، واحدة فواحدة، وأنت فيما بين ذلك واجد مزاجك يحمى على تزايد، يحرك حالة لك غضبية تدعوك إلى أن تواثب ذلك الجاني وتشافهه بكل سوء، وأنت لا تجيب إلى أن تغلب فتقطع الحديث مع الصاحب ومباثتك إياه وترجع إلى الجاني مشافها له: بالله قل لي، هل عامل أحد مثل هذه المعاملة. هل يتصور معاملة أسوء مما فعلت.أما كان لك حياء يمنعك، أما كانت لك مروءة تردعك عن هذا ؟!"(2)

وعلى الرغم من هذا فإن أسلوب الالتفات يظل مقترنا باللغة الأدبية ذات الوظيفة الجمالية؛ يقول ابن الأثير في "المثل السائر" : "وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف في رموز

الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها، وفتش عن دفائنها، ولا تجد ذلك في كل كلام. فإنه من أشكل ضروب علم البيان، وأدقها فهما وأغمضها طريقا".[3] وذلك بالنظر إلى ما يقتضيه هذا الاسلوب من مهارة وحذق في استثمار الامكانات الفنية الكامنة في اللغة،[4] وبالنظر أيضا إلى ما يتطلبه من شروط في التلقي تتنافى وطبيعة التواصل اللغوي العادي .

ونحن نميل إلى اعتبار الالتفات وغيره من المقولات الاسلوبية التي رصدتها البلاغة العربية ذات أصل شعري، سواء على مستوى التكوين أو الوظيفة؛ فلغة الشعر بما تنطوي عليه من طبيعة خاصة تتمثل في ارتكاز تصويرها على استثمار الأبعاد اللغوية بمفهومها اللساني الضيق، يجعلها المرجع الأعلى والمنبع الاصلي لمعظم المقولات البلاغية.

حد الالتفات:

ظهر مصطلح الالتفات في فترة مبكرة، إذ يعد الأصمعي أول من أطلق هذه التسمية،[5] وإن فضل بعض البلاغيين تسمية أخرى مثل: "الاستدراك" و"الانصراف" و"التلوين"، بينما نجد بلاغيا في القرن الرابع وهو ابن جني، لا يصطلح على هذه الظاهرة بتسمية محددة، حيث اكتفى بإدراجها ضمن مصطلح عام يضم غيرها من الظواهر الأسلوبية، هذا المصطلح هو "شجاعة العربية"[6]. وهو لا يقل غموضا عن مصطلحين آخرين شاعا في بدايات الخطاب البلاغي العربي، عرف أحدهما بالمجاز (أبو عبيدة. ت:210) والآخر بالبديع (ابن المعتز. ت:296). وبين هذه المصطلحات الثلاثة وشائج من القرابة لا يخطئها النظر الدقيق، وتتمثل في أنها جميعها وصف لطرق القول الأدبي البليغ ومآخذه.

والحق أن هذا الاختلاف في التسمية لا قيمة له إطلاقا إذا ما قيس بالاختلاف الذي قد ينهض حول معايير تحديد المصطلح بما هو مفهوم إجرائي مضبوط؛ فالباحث في الخطاب البلاغي الموروث لا يمكنه الاطمئنان إلى تعريف محدد ومتفق عليه لهذا المصطلح. غير أنه يستطيع أن يستصفي من جملة التحديدات، التي رددها البلاغيون، معيارا لضبطه دون أن يعتسف على طبيعة تصورهم. فقصارى ما يأمل صنعه باحث حصيف في البلاغة القديمة، هو أن يستنطقها ويصوغ مادتها وفق خطة تلائم غايته العلمية، وهو ما نسعى إلى النهوض به في هذه الدراسة، بعد أن نعرض لأبرز تحديدات الالتفات.

قال عنه ابن المعتز، وهو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر".[7]

وهو عند قدامة "أن يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا على ما قدمه، فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه".[8] ولم يخرج تعريف أبي هلال العسكري عن هذا التحديد. وأحيانا نصادف تحديدا عاما مثل ذلك الذي يقدمه الزركشي قائلا: "هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب".[9]

وإذا كان بعض البلاغيين لا يقدمون تحديدا دقيقا لهذه الظاهرة، فإن استفاضتهم في الحديث عنها على مستويي النظر والتحليل، يمنح الباحث إجابة عن منظورهم للمصطلح؛ فالزركشي الذي استوحى تعريفه من نص مشهور للزمخشري، يرتكز في تحديده لمصطلح الالتفات على نص حازم القرطاجني المشار إليه سابقا، حيث يتمثل عنده بالانتقال بين صيغ الضمائر انتقالا جماليا مقصودا، وهو التحديد الذي نجده في الشطر الاول من تعريف ابن المعتز. غير أن الزركشي، وإن بدا أنه يحصر الالتفات في الأقسام الستة االتي تمنحها إمكانية الانتقال بين الضمائر: أنا وأنت وهو، مضيفا إليها قسما سابعا هو بناء الفعل للمفعول بعد خطاب فاعله، على نحو ما في سورة الفاتحة: "غير المغضوب عليهم"، فإنه يعمل على تقديم جميع صور الالتفات التي احتشدت بها مصنفات البلاغيين قبله. وهو يستخدم لاجل ذلك العبارات الآتية: "وجعل بعضهم من الالتفات.." أو "مما يقرب من الالتفات" أو "ذكر بعضهم من الالتفات"، الأمر الذي يضع صعوبات أمام الباحث للخروج بمعيار محدد يستند إليه الزركشي في ضبطه لهذا المصطلح. ولكنه مع ذلك، قدم لنا إشارات مسعفة لصياغة هذا المعيار، سنرجع إليها في موضعها. أما ابن الأثير فقد كان في موقفه من المصطلح، أكثر وضوحا؛ فهو لم يعن من أشكاله إلا بما يرتضيه هو وما يعتبر من صميم الظاهرة. وعلى هذا النحو لم تخرج أشكال الالتفات لديه عن الانتقال بين صيغ الضمائر والانتقال بين صيغ الافعال.

ويبدو أن ابن الأثير كان يسعى إلى ضبط المصطلح لإخراجه من عموميته، فاطمأن إلى أن الصيغة هي العنصر الكفيل بضمان تماسكه ودقته، ذلك أن صور الالتفات عنده محصورة في

نطاق الصيغ لم تتجاوزها إلى حقل المعاني، كما أوحت بذلك تحديداته عند بعض البلاغيين أمثال قدامة. ومع ذلك لازال الغموض يكتنف مسألة التحديد هذه. فإذا كانت تمثل الصيغة -عند ابن الأثير- موضع انعقاد عملية الالتفات وتحقق أشكاله، فلماذا اقصاء الصيغ العددية التي تتمثل صور التفاتها في الانتقال بين الواحد والاثنين والجمع، التي اعتبرت عند الزركشي من قبيل الالتفات؟!

ليس هينا الاجابة على مثل هذا السؤال، ولكننا قد نجتهد فنقول إن ابن الأثير -مثل غيره من البلاغيين- لم يكن ينمذج خارج معيار أسلوبي مثالي تجسده مجموعة من الأمثلة والشواهد. فهو يستقي الظواهر الاسلوبية من نماذج أدبية رفيعة مما يجعلها قابلة لأن تنكشف عن اعتبارات لطيفة، ليصبح ذلك معيارا لصياغة فنون البلاغة ومقولاتها. وصور الالتفات الجديرة بالرصد ينبغي ألا تخرج عن هذا المعيار. وقد يكون وراء ذلك حجة أخرى مرتبطة بسابقتها، وهي ندرة هذا الشكل الالتفاتي في إبداع الشعراء.

يمكن، مما سبق، الإقرار-وكما تنبه إلى ذلك باحث معاصر- بأن "مقولة الالتفات قد تنبسط دلالتها حتى لتكون باتساع الخطاب الأدبي إطلاقا، لكنها عندئذ ربما فقدت دلالتها وخصوصيتها".[10] ولعل تحديد بعض البلاغيين للالتفات بأنه "انصراف عن معنى إلى معنى" يرمي إلى فتح باب الالتفات على مصراعيه وجعله ليس فقط ملتبسا بمصطلحات أخرى مثل الاعتراض والاحتراس وغيرهما، بل -وهذا هو الأخطر- نسف الاساس الذي يمكن أن تنهض عليه صياغة المصطلح. وكما أضاف الباحث، فإن الانصراف من معنى إلى معنى آخر لا يمكن أن "يصلح أداة للتصنيف".[11]

وبعد هذا، هل يمكن أن نستصفي لأنفسنا حدا للالتفات يصير به مفهوما إجرائيا يسعفنا في تحليل تشكيلات اللغة الشعرية قديما وحديثا؟

في الحقيقة إننا نستطيع، بتأمل الخطاب البلاغي حول مصطلح الالتفات، استخلاص أسس ومعايير لضبط هذا المصطلح دون أي تحوير في دلالته الاصلية.

أولا، يمكن أن نعمل على حصر أسلوب الالتفات في مستوى "الصيغة" بجميع أنواعها التي ترددت عند البلاغيين: صيغ الضمائر وصيغ الافعال وصيغ العدد.

ثانيا، أن تكون صور الالتفات خاضعة لمعيار "مخالفة مقتضى الظاهر".

إن الصورة الالتفاتية هي تعبير خالف به المتكلم النسق الذي يقتضيه التعبير الأول المتحقق أو التعبير المفترض: "والمشهور أن الالتفات هو ا لانتقال من أحدها "الضمائر" إلى الآخر بعد التعبير الاول.. إما ذلك، وإما التعبير فيما حقه التعبير بغيره".[12] فلا مجال للحديث عن الالتفات إلا حيث تتوفر للمتكلم إمكانية الاختيار بين عدة صيغ تعبيرية، ومتى جاء اختياره مخالفا لما يقتضيه النسق اللغوي أو المقدر، تحقق الالتفات البلاغي. إن الانتقال من صيغة إلى أخرى لا يصير التفاتا حتى يكون هذا الانتقال مخالفا لمقتضى ظاهر الكلام؛ أي ليس انتقالا وجوبيا تستدعيه مقتضيات النسق اللغوي. فمخالفة صيغة تعبيرية لنسق أصلي مفترض هو شرط اعتبارها التفاتا وإلا فقد يصبح أي انتقال بين الصيغ أسلوبا في هذا الباب، وهذا غير مقبول لأن الانتقال هنا ذو طبيعة مجازية. ولأجل ذلك اشترط البلاغيون أن يرتبط ا لالتفات بعائد واحد "شرط الالتفات أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائدا في نفس الأمر إلى المنتقل عنه".[13] فالالتفات إختيار أسلوبي محض مرتبط بالوظيفة الجمالية والابداعية للغة المتكلم، وهو ما يستفاد من تعليق موجز ودال للسكاكي على أبيات امرئ القيس التفت فيها ثلاثة التفاتات: "التفت تلك الالتفاتات وكان يمكنه أن لا يلتفت البتة".[14]

إذا ارتكزنا على هذين الأساسين المذكورين لحصر مفهوم الالتفات في الخطاب البلاغي الموروث، فإننا نحصل على الأشكال الآتية:

1 - أشكال الالتفات بين صيغ الضمائر:

(أ) صورة الانتقال من صيغة المتكلم إلى المخاطب.

(ب) صورة الانتقال من صيغة المتكلم إلى الغائب.

(ج) صورة الانتقال من صيغة المخاطب إلى المتكلم.

(د) صورة الانتقال من صيغة المخاطب إلى الغائب.

(ه) صورة الانتقال من صيغة الغائب إلى المتكلم.

(و) صورة الإنتقال من صيغة الغائب إلى المخاطب

2- أشكال الإلتفات بين صيغ الأفعال:

(أ) صورة الإنتقال من صيغة الماضي إلى الأمر.

(ب) صورة الإنتقال من المضارع إلى الأمر.

(ج) الإخبار عن صيغة الماضي بالمضارع.

(د) الإخبار عن صيغة المضارع بالماضي.

3- أشكال الإلتفات بين الصيغ العديدة:

(أ) صورة الإنتقال من صيغة المفرد إلى المثنى.

(ب) صورة الإنتقال من المفرد إلى الجمع.

(ج) صورة الإنتقال من صيغة المثنى إلى المفرد.

(د) صورة الإنتقال من صيغة المثنى إلى الجمع.

(ه) صورة الإنتقال من صيغة الجمع إلى المفرد.

(و) صورة الإنتقال من صيغة الجمع إلى المثنى.

الإلتفات سمة أسلوبية ومقولة تفسيرية

لقد أظهر التحليل السابق أن مقولة الإلتفات ظاهرة ذات تكوين أسلوبي، فهي تخضع -في المقام الأول- للإختيار اللغوي الفردي الذي يقوم على مخالفة مقتضى ظاهر الكلام وخرق للنسق المفترض؛ فالإلتفات -شأنه في هذا شأن بقية المقولات البلاغية- يذعن في تكوينه لمبدأ جمالي عام يتمثل -على حد تعبير ابن جني- في أن "المعاني تتلعب بالألفاظ" أي هناك ما يشبه التعارض بين النظام اللغوي والنظام الدلالي الخصب. وينشأ عن هذا التجاذب نسق تعبيري تميزه جملة من الأساليب ضبطها البلاغيون؛ ومن بينها أسلوب

الالتفات الذي يمكن اعتباره نتيجة من نتائج هذا التعارض.

ولما كانت فنون البلاغة تخضع جميعها للمبدأ الجمالي العام المشار إليه، فهي سمات فنية بالقوة، وتظل كيفيات حضورها في النص الشعري المجال الفعلي الذي تكتسب فيه المقولة البلاغية خصائص السمة الفنية. وقد حاول البلاغيون تحديد معايير تسمح بتعيين وظيفتها الاسلوبية؛ وعلى هذا النحو صاغ الخطاب البلاغي الموروث -بصدد مقولة الالتفات- معيارين يسمحان لها بالتحقق الاسلوبي:

1 - المتلقي:

يمثل المتلقي مرتكزا من مرتكزات تحليل البلاغيين لاسلوب الالتفات؛ فالزمخشري يعتد به من جهة تطريته لنشاط السامع واجتذابه للاصغاء. وهي وظيفة ألح عليها معظم البلاغيين إيمانا منهم بأن "الكلام إذا جاء على أسلوب واحد وطال حسن تغيير الطريقة".(15)

وقد تطرح وظيفة المتلقي على نحو مختلف إذا ما أدرك أسلوب الالتفات بصورة أخرى أي بكونه ليس محض تفنن في الكلام؛ وفي هذه الحال يصبح المتلقي ضربا من المشاركة الوجدانية والذهنية التي يقتضيها هذا الاسلوب الفني الدقيق. يقول السكاكي في هذا الصدد: "إذا تأملت الالتفات على الوجه الذي يجب وهو التأمل القلبي علمت ما موقعه وكيف أصاب المحز وطبق مفصل البلاغة".(16)

قد ينطوي الالتفات على اعتبارات لطيفة، وعندئذ فإنه يقتضي -فيما يرى السكاكي -نفسا يقظى وطبعا لطيفا "مع فهم متسارع وخاطر معوان وعقل دراك، وعلماء هذه الطبقة الناظرة بأنوار البصائر، المخصوصون بالعناية الالهية المدللون بما أوتوا من الحكمة وفصل الخطاب".(17)

يمتلك المتلقي في تحليلات البلاغيين لاسلوب الالتفات صورتين؛ صورة دنيا، وتتمثل في المشاركة الوجدانية من خلال ما يبديه المتلقي من "نشاط" و"صفاء" و"اصغاء". وصورة عليا، وهي التي عبر عنها السكاكي بـ "التأمل القلبي"، حيث يمتزج النشاط الوجداني بالمجهود الذهني المبذول من أجل تذوق الأسلوب "فينبغي أن يكون صاحب هذا الفن (الالتفات) من

الفصاحة والبلاغة، عالما بوضع أنواعه في مواضعها على اشتباهها".[18] وهذا نمط من التلقي لا يتوفر إلا في "نقدة الكلام" الذين لا تخفى عنهم القيمة الجمالية لمثل هذه الأساليب.

نخلص من هذا إلى أن المتلقي سواء بصورته التأثيرية الوجدانية الخالصة، أو بصورته التأثيرية التأملية، يمثل مرتكزا تحليليا ومعيارا تقويميا لاسلوب الالتفات، ولن تتضح أهمية هذا المكون في تعيين الوظائف الجمالية للالتفات حتى يتم استجلاء معيار آخر كان له الدور الحاسم في إظهار القيمة الجمالية لهذا الاسلوب وأدواره في تكوين جمالية النص الشعري.

2 - السياق

يمثل السياق مرتكزا جوهريا من مرتكزات التحليل عند بعض البلاغيين الذين عنوا بأسلوب الالتفات، وقد ورد عند القدامى بلفظ "مقتضى الحال" وكان مفهوما يشمل -حسب تحديد السكاكي- المرجع الخارجي للكلام (فمقام التهنئة غير مقام التعزية ومقام الترهيب غير مقام الترغيب الخ..) ونمط التلقي (مقام الذكي غير مقام الغبي) والسياق اللغوي الداخلي "فلكل كلمة مع صاحبتها مقام".[19] وقد تتسع دلالة السياق فيصبح مفهوما أكثر غنى وتعقيدا؛ وهو ما سنأخذ به في تحليلنا لصيغ الالتفات في النصوص الشعرية.

وكان ابن جني أول من تنبه في خطابنا البلاغي الموروث إلى أن الالتفات ليس ظاهرة لغوية خالصة يكتفي المرء بازائها قائلا: "إن فيها ضربا من الاتساع في اللغة؛ بل هي ظاهرة بلاغية وأسلوبية تنطوي على غرض معتمد وسر على مثله تنعقد اليد"[20]، ينبغي للناقد المحلل الغوص من أجل الكشف عن قيمها الجمالية.

وقد تلقف ابن الأثير نص ابن جني وأعاد صياغته بما ينبئ عن ربطه بين صيغ الالتفات والسياق ربطا قائما على التفاعل تتجدد به دلالات هذا الاسلوب وتتشعب بحيث يستحيل تثبيتها أو حصرها، وإن كان بعضهم[21] قد وضع جدولا من الوظائف استخلصها من الامثلة التي وقف عليها، وهي دلالات تظل مرتبطة بهذه الأمثلة وقد كان البلاغيون يدركون هذا

الامر؛ وهو ما يظهر من نص ابن الأثير: "والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أومن الغيبة إلى الخطاب، لا يكون إلا لفائدة اقتضته غير أنها لا تحد بحد ولا تضبط بضابط لكن يشار إلى مواضع منها، ليقاس عليها غيرها، فإنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه -وهو ضد الاول- قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي يرد فيه".[22]

إن الدلالة المستخلصة من أسلوب الالتفات هي ثمرة للتفاعل القائم بين الصيغة الاسلوبية والسياق المخصوص. ومادامت السياقات لا حد لها فإن دلالات صيغ الالتفات تند عن الضبط إذ لا يمتنع أن يكون للصيغة الاسلوبية الواحدة معنيان متناقضان في سياقين مختلفين أو اشتراك صيغتين متناقضتين في معنى واحد، أو احتمال الصيغة الواحدة لأكثر من معنى.

يقف ابن الأثير على سورة الفاتحة ملاحظا أن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب كان "لتعظيم شأن المخاطب ثم انتقل في آخرها من الخطاب إلى الغيبة لتلك العلة بعينها، وهي تعظيم شأن المخاطب أيضا، لأن مخاطبة الرب تبارك وتعالى بإسناد النعمة إليه تعظيم لخطابه، وكذلك ترك مخاطبته بإسناد الغضب إليه تعظيم لخطابه".[23]

إن استثمار السياق في تحليل أسلوب الالتفات منهج رسا عند كل من ابن جني وابن الأثير والسكاكي والزركشي؛ يقول هذا الأخير في تفسير قوله تعالى: (والله الذي أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه): "وفائدته أنه لما كان سوق السحاب إلى البلد احياء للأرض بعد موتها بالمطر، دالا على القدرة الباهرة والآية العظيمة التي لا يقدر عليها غيره، عدل عن لفظ الغيبة إلى التكلم، لأنه أدخل في الاختصاص وأدل عليه وأفخم. وفيه معنى آخر؛ وهو أن الأقوال المذكورة في هذه الآية، منها ما أخبر به سبحانه بسببه وهو سوق السحاب، فإنه يسوق الرياح، فتسوقه الملائكة بأمره واحياء الأرض به بواسطة إنزاله، وسائر الأسباب التي يقتضيها حكمه وعلمه. وعادته سبحانه في كل هذه الافعال أن يخبر بها بنون التعظيم، الدالة على أن له جندا وخلقا قد سخرهم في ذلك، كقوله تعالى: (فإذا قرأناه فاتبع قرآنه)".[24]

إن هذه التفسيرات المرهفة لا تعدمها نصوص أخرى للزركشي وغيره من البلاغيين الذين

أشرت إليهم. ولكن شيئا ما بالتحديد يلفت النظر في نص الزركشي السابق، وهو إشارته إلى لفظ "وعادته" الدال في هذا المقام على أن تحليله لصيغة الالتفات لم تقتصر على السياق - بمفهومه المحدد سالفا، بل استجار بمقوم جديد كفيل باغنائه. والمقصود بهذا المقوم السمات الاسلوبية المميزة لنص من النصوص أو نوع أدبي، بحيث تغدو عنصرا موجها للقراءة والتأويل. ولعل الزركشي كان على وعي تام بأسلوب النص القرآني وصيغه التعبيرية، من هنا لم ير بأسا في أن يجعل منها ضابطا من ضوابط تأويلاته.

لقد صدر معظم البلاغيين في تحليلهم لصور الالتفات، عن قاعدة منهجية تمثلت في استثمارهم لمفهوم السياق بوصفه ضابطا تأويليا راجحا يمكن من الحكم على جمالية هذا الأسلوب. ذلك أن اعتبار نشاط المتلقي في استصفاء وظائف أسلوب الالتفات، ليس إلا وظيفة عامة تصدق على جميع أشكاله، ولكن ما يميزها هو ما تقوم عليه من "أغراض" و"لطائف اعتبارات". وعلى هذا النحو يصبح أسلوب الالتفات ليس فقط مقولة تفسيرية ولكنه سمة أسلوبية ومعيارا نقديا في تقويم النص الشعري.

إن الأثر الجمالي الذي يحققه الالتفات لدى المتلقي ليس المرجع فيه إلى مجرد التنويع في الاسلوب على نحو ما أشار إليه الزمخشري، بل هو التنويع الأسلوبي الذي يحمل دلالة. وهو ما نجح السكاكي في صياغته عندما أقر بأن مواقع الالتفات قد تختص : "بلطائف معاني قلما تتضح إلا لأفراد بلغائهم.. ومتى اختص موقعه بشيء من ذلك كساه فضل بهاء ورونق وأورث السامع زيادة هزة ونشاط".[25] وكأني بالسكاكي يستجيب لذلك الانتقاد الذي وجهه ابن الأثير إلى الزمخشري في تصوره عن وظيفة الالتفات دون أن يصاحب انتقاده استثمار للوظيفة الاسلوبية النفسية التي ألح عليها الزمخشري. وعلى هذا النحو يكون ابن الأثير الذي وظف بشكل جيد مفهوم السياق، لم ينجح في الربط بين الوظيفة التأثيرية الخالصة والوظيفة الدلالية في تعميق مفهوم الآثر الجمالي. وكان علينا أن ننتظر بلاغيا آخر متمثلا في السكاكي، ليكمل الصورة الجديرة بقيمة هذه السمة الاسلوبية وهذا المفهوم النقدي. فقد ربط السكاكي الوظيفة الجمالية لأسلوب الالتفات بالدلالة؛ ومنح بذلك للجمالية بعدا آخر تجاوزت به مفاهيم التزيين والتأثير النفسي الخالص.

2 - أسلوب الالتفات في الخطاب الشعري

لقد كانت جمالية الالتفات وإبلاغيته، إحدى الظواهر الاسلوبية التي استوقفت البلاغة العربية في سعيها إلى ضبط سمات اللغة الشعرية. وقد ظل تصنيف البلاغة وتحليلها للظواهر محكومين بالمادة اللغوية الادبية المتاحة لهم؛ وهي مادة لم تكن لتتجاوز نطاق البيت الشعري والآية القرآنية فيما يشبه الشاهد المجتزأ والجملة المفردة. وقد كان لبناء القصيدة العربية القديمة على استقلالية البيت ووحدته أثر قوي في صياغة التصور البلاغي حول جملة من المقولات الاسلوبية؛ وهو أثر لاحق البلاغيين حتى وهم يواجهون النص القرآني النثري. ولاجل ذلك لم تختلف نظرة البلاغة إلى أسلوب الالتفات بين الشعر والنثر. فقد خضع البلاغيون في تصنيفهم لهذا المفهوم وتحليلهم لتجلياته الاسلوبية لمستوى لغوي وبلاغي مطلق لا يراعي الفروق التي يمكن أن تقوم بين ضروب الكلام وأنواعه، وإن جاز لنا القول بأن صياغتهم للمقولات البلاغية كانت تصدر في أساسها عن المفهوم الذي استقر لديهم عن الشعر. ومن هنا راحوا يعممون تطبيقاتها على النثر دون أن تمتلك طاقة استيعاب هذا الجنس الأدبي بما يتميز به من صنعة أسلوبية خاصة.(26)

لم يخضع الموروث البلاغي القديم، في تحليل هذه السمة الأسلوبية وتفسير وظائفها، لجماليات جنس الشعر فحسب، بل إنه كان مقيدا -وهذا هو الأخطر- بالشاهد الفني المجتزأ، الامر الذي حال دون بلوغه الأفق الذي كانت تنبئ به رهافة تحليلاتهم المشار إليها سالفا. ومع ذلك فإن الناقد المعاصر الذي يروم استخدام مقولة الالتفات البلاغية في تحليل الخطاب الشعري، لا يجد مناصا من استثمار بعض المبادئ التحليلية التي صاغها القدامى باعتبارها قواعد منهجية لتفسير النص الادبي.

ويعد مبدأ ارتباط أسلوب الالتفات بالسياق الوارد فيه، مما ينتج عنه وجوب اقتضائه لدلالات غير محدودة تبعا لتعدد السياقات، المبدأ الاعلى الذي ينبغي للمحلل الأخذ به في تناول هذا الأسلوب. ومع ذلك فإن تقصي دلالات الالتفات ينبغي أن لا يحجب وظيفته الجمالية القائمة على التنويع الأسلوبي الخالص، فاستخدام هذا الأسلوب في بعض النصوص قد لا ينطوي على دلالة يتوخاها السياق. وعلى الرغم من ذلك فإن الناقد لا يتقيد بقاعدة ثابتة أو سابقة على التحليل؛ فالنص يملك حق تحديد الافتراض الأنسب من جملة الافتراضات

التي يتوقع الصدور عنها. ولا بأس هنا أن ينزع أسلوب الالتفات في بعض النصوص أو في مواضع منها، منزعا جماليا خالصا يعرى من "غرض" دلالي أوجب استعماله. والحق أن الوظيفة الجمالية الخالصة تمثل أحد أبعاد تشكيل أسلوب الالتفات في النصوص الشعرية وإن ظل الناقد يتطلع إلى وظائف أخرى يراها قمينة بمستوى اللغة الشعرية الابداعية.

أسلوب الالتفات في نموذج شعري قديم

من أجل اختبار الفعالية التفسيرية لمقولة "الالتفات"، سنحاول رؤية هذا الأسلوب في ضوء فهمنا الجديد لطبيعة النص الشعري القديم، أي أننا سنعمل على وصل مبادئ البلاغة القديمة بمعايير النقد الحديث، في تحليل هذه السمة الأسلوبية لدى شاعر من أظهر الشعراء القدامى استخداما لوسائل "البديع"، لعلنا نهتدي، في هذا المقام المحدود، إلى تعميق ادراكنا لجماليات الشعر القديم، ووضع ما اصطلح عليه بالبديع في القصيدة العباسية في إطاره الحقيقي، بعد أن وسم بنعوت سلبت منه قيمته الفنية إلى درجة صار معها شاعر مثل أبي تمام، الذي أسرف في استعمال البديع، مفسدا للشعر. سنقتصر، في هذا المقام إذن، على تحليل أسلوب الالتفات في عينات من شعر أبي تمام. واختيارنا لهذا الشاعر تبرره الاسباب المذكورة، بالاضافة إلى ما واكب شعره من تأليف في الحقلين البلاغي والنقدي.

يتخذ أسلوب الالتفات في قصيدة أبي تمام في مدح أحمد بن المعتصم [27] صيغة الانتقال من المخاطب إلى المتكلم. وقد صاحب هذا التغير في الضمائر تحول في موضوع القصيدة؛ وهذه سمة من السمات الاسلوبية في هذا النص قلما تتواتر في نصوص أخرى. وأعني بذلك أنه لا يوجد أي ارتباط ضروري بين تعدد الموضوعات وتغير الضمائر في النص الشعري القديم؛ فقد دأب الشعراء على تغيير الموضوعات في القصيدة الواحدة، مما أصبح مقوما ثابتا في نمط القصيدة النموذجية. غير أن صياغة أسلوب الالتفات بالصورة التي تطالعنا في هذه القصيدة، وهي الصورة التي تتناسب وتركيب النص من موضوعين: المقدمة الطللية الغزلية وغرض المدح، يفيد أن من بين وظائف هذا الاسلوب، الايحاء بتحول في المستوى الدلالي والنفسي للقصيدة.

وإذا كان أسلوب الالتفات حيلة شعرية يستجير بها الشعراء في قصائدهم مثلما

يستجيرون بجملة من الاساليب القائمة على المراوحة حرصا على التأثير في المتلقي ودفعا للسأم عنه، فإن هذه الوظيفة الجمالية العامة التي ضبطها نقادنا القدامى لهذا الاسلوب لا يصير مدلولها ذا أثر فني عميق وخصب، إلا إذا اقترن بدلالة أو دلالات تشع منه في النص الذي تتشكل فيه.

من هنا يصح لنا أن نصوغ، بصدد هذه القصيدة، السؤال المنهجي الذي شكل قاعدة تحليل القدامى لهذا الاسلوب: ما هي "الفائدة" التي يقتضيها الالتفات في نص أبي تمام. وبصيغة أخرى، هل ينطوي أسلوب الالتفات في نص أبي تمام على دلالة خاصة؟

يستهل الشاعر قصيدته قائلا:

ما في وقوفك ساعة من باس   نقضي ذمام الأربع الأدراس

وهو البيت الذي التفت فيه الشاعر من صيغة المخاطب إلى صيغة المتكلم. ويبدو للوهلة الأولى أنه لا محل للبيت من الالتفات، ولكننا عندما نستحضر السياق الأسلوبي للمقدمات الطللية والغزلية في الشعر القديم، ندرك أن صيغة المخاطب في مطلع القصيدة هي تمثيل مجازي لصيغة المتكلم، وأن الامر يتعلق بعائد واحد يقدم بصيغ متنوعة.

يخاطب الشاعر نفسه أو -باصطلاح البلاغيين- "يجرد" من ذاته شخصا يوجه إليه الخطاب، وتكون هذه الصيغة في هذا المقام الشعري مؤدية للغرض من حيث حاجة الشاعر إلى المشاركة الوجدانية في إحساسه بالمكان القفر الذي يستعيد فيه ذكرياته السارة. إن التعبير بصيغة المخاطب تسمح للمتكلم بأن يواجه ذاته بنوع من المكاشفة والمصارحة تصبحان في مثل هذا السياق، أبلغ في الدلالة على الترويح النفسي عن الشعور بالبين الذي ينتاب عاشقا حجب عنه الزمن أيام الوصل الهنيئة، ولم يكن رجوعه في البيت الأول إلى صيغة المتكلم بواسطة فعل "نقضي" إلا تأكيدا لمعنى المشاركة الوجدانية، غير أنه ما يلبث أن يرجع إلى المخاطب الذي اختاره لبقية أبيات المقدمة النسيبية ليلتفت بعد ذلك إلى ضمير المتكلم وهي الصيغة التي استقرت عليها القصيدة.

ويمثل رجوع الشاعر عن صيغة الخطاب إلى صيغة المتكلم في البيت الخامس عشر من القصيدة:

هدأت على تأميل أحمد همتي	وأطـاف تقليدي بـه وقيـاسي

انتقالا من سياق دلالي ونفسي معين إلى سياق آخر؛ فقد نقلنا الشاعر من جو الإحساس بالأسى والشجن لذات منكسرة تواجه نفسها إلى جو الإحساس بقوة الذات في ظل الممدوح. ولقد كان للالتفات "فائدة" في تشكيل هذه الدلالة.

وفي رائيته[28] التي يمدح فيها المعتصم مصورا ثأره من الافشين خيذر بن كاوس، تتشكل صورة الالتفات في الانتقال من صيغة الغيبة إلى صيغة الخطاب بواسطة أفعال الامر:

دلت زخارفه الخليـــفة أنه	ما كـل عود نـاضر بنضـار
يا قابضا يد آل كاوس عادلا	اتبـع يمينــا منـهم بيســار
إلحق جبينا داميـا رملتـه	بقفا، وصدرا خائنا بصدار
واعلـم بأنك انما تلقـيهـم	في بعض ما حفروا من الآبار

يعد التفات الشاعر إلى مخاطبة الخليفة لحثه على معاقبة الكفار، لما أظهروه من غدر ونفاق، صيغة أسلوبية لتدعيم فعل الثأر الذي أخذه الخليفة المعتصم من عدوه، وصورة بلاغية للتعبير عن التجاوب والتضامن مع هذا الفعل. وكان الشاعر قد أشار في قصيدته إلى هذا المعنى بأسلوب آخر تمثل في إحداث تناظر بين غدر الافشين بالمعتصم، وما تعرض له النبي والهاشميون من غدر كل من عبدالله بن سعد بن أبي سرح الذي كان يغير الوحي، والمختار بن أبي عبيد الثقفي الذي اتخذ من طلبه بثأر الحسين وسيلة لطلب الملك. وقد سعى الشاعر بهذا التناظر إلى تبرير صنيع المدوح وتبرئة ساحته والإعلاء من مقامه بعدما ناله غدر الإفشين. ولعمري إن فائدة أسلوب الالتفات، إنما تمثلت في تشكيل هذه الدلالة.

يقول أبو تمام في مقدمة داليته[29] التي مدح فيها أحمد بن عبدالكريم الطائي الحمصي:

1 - يادار دارعليك إرهـــام النـدى	واهتز روضك في الثرى فترأدا
2- وكسيت من خلع الحيا مستأسدا	أنفـا يغـادر وحشه مستأسـدا

3- طلل عكفت عليه اسأله إلى أن كاد يصبح ربعه لي مسجدا

4- وظللت أنشده وأنشد أهله والحزن خدني ناشدا أو منشدا

5- سقيا لمعهدك الذي لو لم يكن ما كان قلبي للصبابة معهدا

6- لم يعط نازلة الهوى حق الهوى دنف أطاف به الهوى فتجلدا ؟

7-صبٌ تواعدت الهموم فؤاده إن أنتم أخلفتموه موعدا

8- لم تنكرين مع الفراق تبلدي وبراعة المشتاق أن يتبلدا

9- يا صاحبي بدمشق لست بصاحبي إن لم تمهد للهموم ممهدا

في هذا النص كثافة في استخدام أسلوب الالتفات؛ ففي البيت الأول والثاني يخاطب الدار، وفي البيت الثالث يلتفت إليها في صيغة الغيبة، بعد أن استبدل لفظ "الطلل"، بلفظ "الدار" وفي البيت الخامس يرجع إلى صيغة الخطاب، حيث يتشكل أسلوب الالتفات العائد على الطلل، على هذا النحو:

الخطاب ←—— الغيبة ←—— الخطاب.

أما بالنسبة إلى صورة الالتفات العائد على الشاعر، فقد تمثلت على النحو الآتي:

المتكلم ←—— الغائب ←—— المتكلم.

ويمكن أن يلحق بهاتين الصورتين للالتفات نوع آخر ورد في البيت الخامس حيث يتم الانتقال من صيغ أفعال الماضي إلى صيغة المصدر المنصوب بفعل محذوف، الحامل لمعنى الدعاء: "سقيا".

هذا التلاعب بالصيغ أسلوب نهجه القدامى لإحداث ضرب من التفنن في الكلام. وهي وظيفة راهن عليها أبو تمام في هذا النص ولكنه كان أيضا يتغيا -وهذا هو الأهم- وصل هذا الاسلوب بسياق النص. وفي ضوء هذا المبدأ يمكن تحليل صور الالتفات في النص أعلاه على النحو الآتي:

إن التعارض بين صيغتي الخطاب والغيبة في تصوير الاطلال هو تعبير عن تعارض بين موقفين؛ فمن جهة هناك موقف الطلل الذي كساه المطر بالعشب واستأهل بالحيوان، وهو الموقف الحامل لدلالة الحياة. ومن جهة أخرى مقابلة هناك موقف العكوف على طلل هجرته الحبيبة بكل ما توحي به ذكريات الزمن المشرق؛ وهو موقف الحزن.

وقد تمثل الانتقال بين هذين الموقفين مجازيا في أسلوب الالتفات من صيغة الخطاب إلى صيغة الغيبة؛ فاستحضار الطلل ومخاطبته يدلان في هذا السياق على الابتهاج والأمل في حياة زاهرة. وقد أكد هذا المعنى استخدام الشاعر للصيغة الدعائية "سقيا" التي شكلت في موضعها من النسيج اللغوي التفاتا على مستوى صيغ الافعال، ويمثل الالتفات من الخطاب إلى الغيبة رجوعا إلى دلالة الحزن والبكاء على فراق الأحبة.

وفي النص التفات من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب في سياق دلالي يصور فيه الشاعر همومه، وقد كان في انتقاله إلى ضمير الغيبة قصد إلى وضع الشعور بالحزن، في مثل هذا الموقف، موضعا عاما يشمل غيره من العشاق الذين ساورتهم فرقة الأحبة.

الالتفات في نموذج شعري معاصر

عندما نواجه نصوصا شعرية معاصرة بآداة بلاغية، فإننا لا نتنكر للتحولات الحاصلة في بنية التعبير اللغوي بأدبنا الحديث، وفي الوقت نفسه يشق على الدارس تجاهل تواصل حلقات هذا الادب عبر تاريخه الطويل.

لقد كانت تحليلات بعض البلاغيين لظاهرة الالتفات في شعرنا الموروث بعيدة في الدقة، منبئة عن ذوق مرهف في التنبه لبلاغة اللغة. إنها تحليلات مرسومة وفق ما هيئته لهم النماذج الأدبية المعاصرة لهم. ونحن إذ ننطلق من هذا الإرث البلاغي الجليل في تحليلنا لتشكيل اللغة الشعرية المعاصرة، نعي خصوصيتها، فنعدل من هذه التحليلات ونضيف إليها بقدر ما توحي لنا به النصوص الأدبية المعينة للتحليل وبقدر ما نفيده من انجازات النقد الأدبي الحديث.

قصيدة الطيور [30]: أسلوب الالتفات والهناء الرمزي:

تتكون قصيدة "الطيور" من ثلاثة مقاطع ويحتل المقطع الأول الجانب الأكبر من مساحتها. وهو يتميز بتنوع أسلوبه وانتقاله من صيغة إسم المفعول إلى فعل الأمر، ومن الغيبة إلى الخطاب.

يقول الشاعر أمل دنقل في المقطع الأول من القصيدة:

الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!
ربما تتنزل...
كي تستريح دقائق..
فوق النخيل -النجيل-التماثيل-
أعمدة الشبابيك والمشربيات
والأسطح الخرسانية
(اهدأ ليلتقط القلب تنهيدة.
والفم العذب تغريدة.
وألقط الرزق..)
سرعان ما تتفزع..
من نقلة الرجل،
من نبلة الطفل،
من ميلة الظل عبر الحوائط.
من حصوات الصياح!

* *

الطيور معلقة في السموات
مابين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح

مرشوقة في امتداد السهام المضيئة

للشمس،

(رفرف

فليس أمامك -

والبشر المستبيحون والمستباحون: صاحون -

ليس أمامك غير الفرار..

الفرارالذي يتجدد .. كل صباح!)

لقد صاحب هذا الالتفات تحول في صيغة المسند إليه من الجمع إلى المفرد. فالمسند إليه -أي الطيور- بصيغة الجمع يصير مفردا عندما يحتويه فعل الأمر ويلتفت إليه الشاعر مخاطبا، غير أن إفراد المسند إليه ظل مضمرا ولم يصرح به في النص إلا من خلال الأفعال (اهدأ- القط - رفرف) أو الضمير (أمامك). ولعل في هذا سرا لطيفا نكشفه في هذا التحليل.

يهيمن أسلوب الالتفات على الصياغة اللغوية في المقطع الاول من قصيدة "الطيور" ليجلو الدلالات الكامنة في النص؛ فالالتفات ليس مجرد حلية خارجية أو تقنية إضافية بل هو يجسد هنا الرؤية الكلية التي ينطوي عليها تشكيله اللغوي.

إن الانتقال من الحديث عن الطيور بصيغة الغائب إلى صيغة الخطاب يضمر انتقالا من عالم الطيور إلى عالم الانسان، فالخطاب يستدعي تقليص المسافة بين (المتكلم) و(المخاطب). ولا تضيق هذه المسافة إلا عندما يصير المخاطب من جنس المتكلم المخاطب. ومحال أن يخاطب الشاعر طيرا إلا على سبيل المجاز. ومع أن الشاعر لايزال يحتفظ بخصائص الطيور في مخاطبته لها إلا أن هناك علامات تثبت أن حديث الشاعر قد انتقل إلى مجال آخر، هو مجال الانسان الذي طوقته المعاناة.

ولعل الشاعر أن يكون قد وفق في هذا التشخيص من جهات كثيرة، فكما أن أصناف الطيور، منها الصنف الذي لا يتوقف عن التحليق، ومنها الصنف القاعد، فإن الناس فئتان بينهما اختلاف:

الطيور.. الطيور

تحتوي الارض جثمانها: في السقوط الاخير!

والطيور التي لا تطير..

طوت الريش واستسلمت

هل ترى علمت

أن عمر الجناح قصير.. قصير؟!

ومع أننا لا ننوي التوغل بعيدا في الكشف عن أبعاد النص والتأويلات التي يحتملها، فلقد تحملنا إضاءة أسلوب الالتفات على ضرورة تقصي دلالات استخدامه في نص شعري استوفى عناصر البناء الفني الراقي.

تميزت الاجزاء المتضمنة لاسلوب الالتفات، بتمازج خصائص الطبيعة بخصائص الانسان. وقد أسهم ذلك في صرف الاذهان عن الطيور الحقيقية إلى ما ترمز إليه؛ وفي النص جملة من الاشارات تحيل على الطيور -الرمز: (الطيور مشردة في السموات- اهدأ ليلتقط القلب تنهيدة -ليس أمامك غير الفرار).

إن مثل هذه القرائن تؤكد الانتقال المشار إليه، وإن شئت فإن التفات الشاعر من الغيبة إلى الخطاب يمثل إعلانا صريحا برمزية "الطيور" في النص، مادام الشاعر قد ألمح في مطلع القصيدة إلى هذه الحقيقة بإلحاقه صفة "التشرد" بالطيور، مما خلق مفارقة لغوية آذنت بخصوبة النص الشعري وانفتاحه الدلالي؛ وهو ما تحقق بجلاء في عدول الشاعر عن صيغة اسم المفعول إلى صيغة الأمر. وقد جاء هذا الاسلوب مرفوقا بعدول آخر من الجمع إلى المفرد.

ولئن كان الالتفات يحمل في القصيدة دلالة تعرية الرمز فإن له سرا آخر ينكشف في سياق الديوان الذي تنتمي إليه قصيدة الطيور، وفي سياق تجربة الشاعر الاليمة في نهاية حياته؛ هذه التجربة التي اقتحمت نصوص ديوانه الاخير وامتزجت بلغته، وأصبح من الميسور علينا إعادة قراءة القصيدة مستحضرين "أمل دنقل" الانسان - الشاعر، وتجربته مع المرض الذي أقعده لفترة طويلة وقد كان فارسا من فرسان الشعر.

يخاطب الشاعر نفسه فيما هو يلتفت من الطيور في صيغة الغيبة إلى الطيور في صيغة

الامر. لقد تلبس بالرمز، وصارت قراءتنا للطيور المشردة والمفزوعة والمعلقة والقاعدة، قراءة للمشهد المأساوي من حياة الشاعر الآيل إلى النهاية:

(ما الذي يتبقى لها.. غير سكينة الذبح

غير انتظارالنهاية)

ولكن الشاعر الحاذق لا يحصر قصيدته في معنى محدود. ولان الشعر فن، فقد تشابكت الخيوط الدلالية في نسيج القصيدة، لتقدم لنا صورة أخرى تقوم على تفجير ثنائية الطيور القاعدة والطيور المحلقة التي لا تستسلم إلا عندما يحين موعد سقوطها. ترى هل كان الشاعرمن النوع الاول أم الثاني؟!

لقد حمل أسلوب "الالتفات" في قصيدة "الطيور" الدلالة العميقة التي انطوى عليها النص، وهي أن الخطاب قد لا يكون موجها للطيور إلا على سبيل المجاز، فقد تبين من الالتفات المرفوق بالعدول إلى صيغة المفرد وغياب لفظة "الطيور" من هذه المواضع، أن النص يكشف عن تجربة الألم والمعاناة التي طوقت الشاعر، وإن شاعت ملامح هذه التجربة المآساوية في جسد النص كله على نحو ما شاعت في قصيدة "الخيول".

قصيدة الخيول: [31] أسلوب الالتفات ودلالة التقابل بين الماضي والحاضر

تنهض اللغة في قصيدة "الخيول" على أسلوب الالتفات. وربما كان أكثر وضوحا في هذا النص وأقوى دلالة على التوتر والصراع والتناقض الذي سعى الشاعر إلى رسم ملامحه في لوحات رمزية من خلال التقاط عناصر الطبيعة لتشخيص الواقع الراهن.

وإذا كانت قصيدة "الخيول" تلتقي مع قصيدة "الطيور" في التوتر الذي يقوم عليه عالمهما، وهو الامر الذي تجلى على صعيد البنية اللغوية عبر خلق التنويع الأسلوبي بواسطة الالتفات، فإن قصيدة "الخيول" التي ينهض تشكيلها على هذا الأسلوب في مقاطعها الأربعة، لم تخف رمزيتها وإن ظل خطابها رمزيا؛ قال الشاعر:

كانت الخيل - في البدء - كالناس

وقال أيضا:

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

تمضي القصيدة في نسيجها اللغوي متأرجحة بين صيغتي الغيبة والخطاب أو بين الماضي (بما فيه اسم المفعول الحامل للزمن المطلق) والامر الدال على الحضور:

-1-

الفتوحات -في الأرض- مكتوبة بدماء الخيول

.. ..

اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيل

.. ..

-2-

كانت الخيل -في البدء - كالناس

.. ..

اركضي.. أوقفي

-3-

الخيول بساط على الريح

.. ..

اركضي للقرار

.. ..

-4-

.. ..

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

ولعل تحديد دلالات "الالتفات" أمر موكول للسياق الوارد فيه، وقد يتسع مدلول هذا السياق ليشمل القصيدة كلها بتجربتها الخاصة، ومن ثم قد يغدو الالتفات أسلوبا كاشفا

للمعنى العميق الذي يتشكل به النص باعتباره وحدة عضوية تتفاعل فيها العناصر اللغوية، كي تنهض بعبء تشكيل دلالات النص.

إن المعاني التي تتحصل باستخدام صور الالتفات، قد لا تأخذ أبعادها العميقة في نص شعري جيد إلا في علاقاتها ببقية مستويات النص وفي قلب التجربة القائمة فيه. غير أن عناصر النص لا تتساوى في قيمة حضورها به ودرجة كثافتها، إذ يهيمن بعضها على البعض الآخر ويتحكم فيه.[32] وفي هذا النص يهيمن أسلوب الالتفات.

(الفتوحات -في الارض- مكتوبة بدماء الخيول)

يفتتح الشاعر قصيدته بجملة إسمية تحتوي على صيغة اسم المفعول الدالة على الزمن المطلق غير المقيد بالماضي أو الحاضر أو المستقبل؛ وهي جملة ببنائها اللغوي هذا تصبح أشبه بحكمة سيارة.

إذا كانت الخيول قد حضرت بصيغة الغيبة في الجملة الاستهلالية، فإن الشاعر سرعان ما يغير هذا الاسلوب متوجها إليها بهذه الصيغة:

اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيل
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات -كما قيل- ضبحا

ثم يضيف:

اركضي كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف
صيري تماثيل من حجر في الميادين
صيري أراجيح من خشب للصغار-الرياحين

إن الانتقال من الحديث عن الخيول إلى مخاطبتها، ومن اسم المفعول والماضي إلى الأمر، تحقق لما كانت حال هذه الخيول قد صارت إلى وضع غير وضعها المعتاد في المجد الأثيل،

وكأنه إذ يتوجه إليها بلفظ الخطاب يستعظم هذا الوضع الجديد ويشفق عليها منه، وقد قلص أسلوب الخطاب، بواسطة فعل الأمر، المسافة بين المتكلم والخيول وهو أمر أكد تزامن الشاعر وهذه الخيول. فالالتفات لم تنحصر وظيفته في التمثيل البليغ لحالة الخيول في وضعها الحاضر والتقريع الذي ألحقه بها الشاعر، بل لقد وضعنا أمام زمنين وحقبتين متعارضتين:

كانت الخيل كالناس في البدء
تمتلك الشمس والعشب
والملكوت الظليل

إلى أن يقول:

كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس
في ذلك الزمن الذهبي النبيل

ثم يقول في مقابل هذه الصورة:

اركضي.. أوقفي
زمن يتقاطع
واخترت أن تذهبي في الطريق الذي يتراجع

إلى أن يقول:

فاركضي أو قفي
كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل

ويضيف بعد ذلك:

ماذا تبقى لك الآن

ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب

في جيوب هواة سلالاتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

لم يلتفت الشاعر إلا لغرض بيناه؛ فلقد صاغ هذا الاسلوب رؤية قصيدة الخيول؛ هذه الرؤية التي تستبطن واقعا مصابا بالهزال فيما هي تستحضر تاريخا ذهبيا نبيلا، ولقد تناسبت التفاتات الشاعر من الغيبة إلى الخطاب وهذا التعارض بين الماضي والحاضر. فالشاعر لا يخاطب خيولا أخرى، انها الخيول ذاتها التي كتبت الفتوحات بدمائها، ولكنه إذ يخاطبها يكون قد انتقل منها إلى غيرها، ومن الماضي إلى الحاضر. وهذا هوالسر البلاغي والفني الذي يحققه هذا الأسلوب. ولأجل ذلك اشترط البلاغيون القدامى أن يكون المخاطب بالكلام في حال الغيبة والخطاب واحدا، وإلا لما سمي التفاتا في هذا القسم على الأقل وإن ظل التفاتا من جهة الانفعال.

الهوامش:

1 - منهاج البلغاء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي. ط.3.(ص:348)

2 - مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي. مصر. (ص:96)

3 - ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دارنهضة مصر. القاهرة. ج2. (ص:180)

4 - للوقوف على هذا التصور للغة الشعرية، انظر على سبيل المثال:

Edward Stankiewicz, Linguistics and the study of poetic language, in style in language. Edited by Thomas a. Sebeok. 1960. (p:75-76)

5 - شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة. ط.6.(ص:30).

6 - الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار.ج2. (ص:360).

7 - كتاب البديع، تحقيق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحكمة. دمشق. (ص: 58).

8 - نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي. القاهرة.ط3. (ص:146-147).

9 - البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم. مكتبة دارالتراث. القاهرة. ج3.(ص:314)

10 - عزالدين اسماعيل، جماليات الالتفات، ضمن أعمال ندوة أقامها النادي الثقافي بجدة سنة (1987-1986) حول قراءة التراث النقدي.

11 - نفسه.

12 - الزركشي. (ص:315).

13 - نفسه. (ص:331).

14 - مفتاح العلوم. (ص:97).

15 - الزركشي. (ص:325-326).

16 - مفتاح العلوم (ص:96).

17 - نفسه. (ص:98).

18 - ابن الأثير. (ص:171).

19 - مفتاح العلوم (ص:80).

20 - المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والايضاح عنها، تحقيق: علي النجدي ناصف وعبدالفتاح اسماعيل شلبي. المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية. القاهرة. 1969. ج1. (ص:145).

21 - انظر الزركشي. (ص:328).

22 - المثل السائر. (ص:170).

23 - نفسه. (ص:171).

24 - البرهان في علوم القرآن (ص:319-321).

25 - مفتاح العلوم (ص:96).

26 - هناك محاولة لتحليل صور الالتفات في النوع الروائي: ففي مقال لمحمد أنقار "الصورة الروائية والمتلقي" نجد تحليلا أسلوبيا جديدا لهذا الفن البلاغي القديم، نابعا من طبيعة الشكل السردي، رواية هدى بركات: "حجر الضحك". انظر مجلة دراسات (سال) العدد 6. 1992.

27 - ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام. المجلد2. (ص: 242-252)

28 - نفسه. (ص: 198-209).

29 - نفسه. (ص: 101-102).

30 - أمل دنقل، ديوان أوراق الغرفة 8، الأعمال الكاملة. منشورات مكتبة مدبولي.

31 - نفسه.

32 - كانت هذه أطروحة الشكلانيين الروس حول ما أسموه بالعنصر المهيمن: (La dominante) انظر على سبيل المثال:

Roman Jakobson, Huit questions de poétique, du seuil 1977

"الغرض الشعري"

معيارا للقراءة [*]

مقدمة

كيف نقرأ النص الشعري القديم انطلاقا من طبيعة جنسه و ليس من أنواع شعرية غريبة عنه؟ كيف نحدد جمالية هذا النص بمعزل عن تأثير التصورات الجمالية لأنواع شعرية حديثة؟ و كيف نفلح في الاعتراف بالقيمة الجمالية للقصيدة القديمة وقد تغير منظورنا للقيم الجمالية في حاضرنا؟

تقع هذه التساؤلات في صميم علاقة القارئ الحديث بالموروث الشعري، وضرورة التزام هذا القارئ بضوابط محددة في قراءته، حتى يفلح في تحديد النوع الشعري الذي صاغه القدماء، و المبدأ الجمالي الذي قام عليه و السمات المكونة لنماذجه. و ينطوي هذا النظر على اعتراف بأن القصيدة العربية القديمة نموذج إبداعي إنساني يدل على صفات عقلية و حضارية.[1]

لقد نجم عن علاقتنا بالتصورات الثقافية الحديثة توجه نقادنا للبحث في القصيدة العربية عن مبادئ جمالية، لعلها لا تنطوي على فائدة جليلة في الكشف عن جمالية الشعر العربي. و من هذه المبادئ : "الوحدة العضوية" و"البنية" و"الثنائيات" و"الانسجام" و"التكافؤ"، إلى غيرها من المبادئ المستعارة من الدرس النقدي الحديث في الغرب. والحق أنه لما كان الأمر يتعلق بنصوص بعيدة في الزمن، فإن تحديد ضوابط القراءة يصبح مسألة في غاية الصعوبة.

يقترح الباحث في هذه الدراسة أحد الضوابط التي تسعف القارئ في الاقتراب إلى القصيدة القديمة و المتمثل في ضابط "الغرض" باعتباره بناءا جماليا له مكوناته و سماته أو عناصره الضرورية و الإختيارية.

1 ـ الإطار النظري للإشكال:

كان الشاعر القديم يبدع داخل إطار الأغراض الذي يتحدد بجملة من المكونات والسمات تدعو المتلقي إلي أن يتبنى موقفا مطابقا لما يقترحه النص ويفرضه. إن الغرض يضع النص المقروء في سياق ارتباطه بتقليد معين، و هو بهذا يوجه القراءة و يحدد إلى درجة ما مجراها دون أن يعني ذلك بأن النص يخضع لمعايير الغرض خضوعا كليا، بحيث تغدو القراءة مجرد بحث عن مقومات الغرض في النص.

إن اعتماد الغرض معيارا لقراءة النص ينبغي ألا يكتفي بتحديد ارتباط النص بالمكونات المعيارية للغرض الذي صدر عنه، بل إن مهمته تتمثل أيضا في تفسير السمات الجمالية الجديدة التي يتطور بها الغرض نفسه. إن مهمة هذا المعيار تتجاوز تحديد أوجه تشابه النص مع البناء المعياري للغرض إلى تفسير أوجه الاختلاف والإضافة.

إن الغرض ليس فقط مقولة وصفية و لكنه أيضا مقياس لتحديد ما يلزم أو يستحب في القصيدة. و قد شاع هذا المعيار لدى نقادنا القدامى. و مهما تخلينا في الوقت الحاضر عن المعيارية الكلاسيكية، فلا يزال الغرض ضروريا في تحديد إطار القراءة و التفسير، ذلك أن المتلقي يصدر في قراءته عن كفاية ثقافية يشكل فيها النوع الذي كتب فيه النص عنصرا موجها. و في تقديري أن قارئ القصيدة القديمة لن يفيها حقها من الفهم و التفسير ما لم يقرن معيار البيت الشعري بمعيار الغرض تجنبا لسلطة معيار الشعر بالمفهوم المطلق الذي هيمن على معظم القراءات الحديثة للتراث الشعري.

و تتجلى فاعلية معيار الغرض أيضا في كونه يمثل عاملا في التجنيس والتصنيف و التنميط؛ و لعل كتب النقد العربي القديم أفضل بيان لهذه الوظيفة التي كان يضطلع بها الغرض في تصور نقادنا. و لا يزال معيارا جاريا لكل من يروم البحث في الأساليب الجمالية للقصيدة القديمة.

سنحاول أن نبين في هذه الدراسة كيف أن معيار الغرض كانت له حيويته وفعاليته في بناء التصور النقدي القديم للقصيدة العربية و جماليتها، و كيف أن هذا المعيار كان مثمرا لدى جملة من النقاد المحدثين الذين نظروا في القصيدة القديمة، و كيف يمكن أن يكون حيويا

بالنسبة إلينا لإعادة النظر في مجموعة من المكونات الشعرية.[2]

2. الغرض ومبدأ الإختيار الأسلوبي:

إن نوع الغرض و بناءه يحددان السمات الأسلوبية التي يختارها الشاعر. ذلك أن الغرض يصبح بالنسبة إلى الشاعر طاقة من الإمكانات الأسلوبية التي يقوم بمحاورتها مما يشكل لكل شاعر (منزعا) خاصا. و المنازع في اصطلاح حازم هي (الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم)[3] وحتى نبين كيف أن (الغرض) يتحكم في البناء الأسلوبي للنص الشعري، وقفنا على مجموعة من النصوص النقدية الصادرة عن هذا التصور.

1. إختلاف أسلوب الغرض البسيط عن الغرض المركب:

إن الغرض المركب يحتمل تطويل الفصول الذي يلائم فخامته، أما الغرض البسيط فيسوغ فيه التقصير. و يستتبع هذا أن تتوفر في القصيدة المركبة مجموعة من السمات الأسلوبية التي لا تمليها طبيعة القصيدة البسيطة ففي الغرض المركب تتحقق المراوحة بين المعاني الشجية و المعاني السارة و يتم الانتقال من وصف أحوال المحبين إلى وصف الممدوح و غير ذلك مما لايسمح به الغرض البسيط.

2. نوع الغرض و خصائص الأسلوب:

إن لكل غرض مقتضيات تعبيرية واسلوبية خاصة به، فالنسيب الذي يتقوم بمجموعة من الرموز ينبغي ان تتوفر له العذوبة ويقوم على المزج بين المعاني الشجية والسارة، وينبغي في الرثاء ان يكون المعنى مثيراً للتباريح واللفظ سهلا والمطلع دالا على الغرض. وينبغي ان تحصل في المديح جملة من المعاني المحددة والصيغ الأسلوبية (الجزالة والتفخيم والمبالغة والإحالة على التواريخ) .

3 - فاعلية الغرض في تفسير بلاغة الشعر:

اختلف علماء اللغة والأدب حول قيمة هذين البيتين :

ولما قضينا من منى كل حاجة   ومسح بالأركان من هو ماسحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا   وسالت بأعناق المطي الأباطحُ[4]

غيرْ أن تفسير ابن جني سيتخذ منحى مغايرا للطرق التي سلكها غيره بإزاء هذين البيتين. إن ابن جني يستند في تفسيره لبلاغة هذا الشعر إلى العلاقة القائمة بين غرض الغزل وطبيعة البناء التصويري. ان اختيار الشاعر للتعبيرين : "كل حاجة" و "أطراف الاحاديث" لا يجوز فهمهما وتقدير بلاغتهما الا في سياق الغرض الذي يمتاحان منه. لقد تحول غرض الغزل في هذين البيتين إلى سمة تصويرية.

3 ـ الغرض والسمات الجمالية:

لقد ترتب على تشغيل معيار الغرض بوصفه شكلا أدبيا ضبط مجموعة من السمات الجمالية التي تمثل في نهاية التحليل تصور القدامى لجمالية النص الشعري. ولعل هذا التوجيه النظري لمفهوم الغرض أن يكفكف من غلواء الفهم السطحي الذي قام على الربط بينه وبين "الموضوع" ربطا تطابقيا. ومن منظورنا الجديد يغدو موضوع "المدح" جزءا أو مكونا من مكونات الغرض باعتباره شكلا أدبيا أو بناء جماليا.

ويمكن أن نقف عند بعض هذه السماتْ على نحو ما تمثلها النقاد في نماذج القصيدة القديمة. ويجوز لنا تقسيمها إلى سمات لغوية دلالية وسمات نظمية بنائية.

أ ـ سمات لغوية دلالية:

نكتفي هنا بالسمات الدلالية التي وردت في حديث النقاد مرتبطة على نحو مباشر بمعيار الغرض، دون أن يكون اقصاؤنا للسمات الاخرى علامة على انفصالها عن سياق الغرض الشعري.

أ ـ المبالغة:

اعتد النقاد بالمبالغة وفضلوها على الاقتصاد، فهي نوع من التمثيل والمجاز الذي تدرك قيمته الجمالية في سياق الغرض. لقد ارتبط الغرض الشعري في وصفه للجهات التي يتعلق بها القول، بالمبالغة في التمثيل. ان الشاعر حريص على ان يوفي المعاني بالمبالغات مادام "الإفراط في الصفة" قد اعتبر من محاسن الشعر.

ب- الالتفات:

يقول حازم "وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله يا ء على جهة الاخبار عن نفسه وتارة يجعله كافا وتا ء فيجعل نفسه مخاطبا وتارة يجعله ها ء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب وانما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض".(5)

اعتبر البلاغيون الالتفات من محاسن الكلام والشعر. ومع الاهمية البالغة التي حظي بها في التراث البلاغي، فإن إشارة حازم تكتسي بعدا خاصا، فلأول مرة في تاريخ النقد العربي يتم تناول هذه السمة الاسلوبية في سياق القصيدة وليس في سياق بلاغي مطلق. ومعنى هذا أن حازم القرطاجني كان يصدر في تنميطه لمجموعة من السمات عن معيار الغرض، حتى وإن لم نظفر منه بحديث شاف عن هذه السمات. غير أن العودة إلى نصوص الشعرا ء تكشف لنا أهميتها الفنية في تشكيل دلالة النص. ولا نعدم في تراثنا البلاغي نصوصا تبرز الفعالية التأويلية لهذالسمة الاسلوبية.

ج -المراوحة بين المعاني :

إن صدور حازم عن معيار الغرض في قرا ءته للشعر العربي ولقصيدة المتنبي بوجه خاص، قاده إلى الكشف عن سمة جمالية نصطلع عليها استنادا إلى لفظ حازم نفسه بالمراوحة بين المعاني وهي على ثلاثة أنماط:

- تأنيس المعاني بعضها ببعض، وهو أن يلتفت الشاعر من جهات المعاني الموحشة التي تنقبض لها النفس إلى جهات المعاني المؤنسة التي تنبسط لها.

- المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية، وهو أن يعمد الشاعر إلى تعضيد التخييل بالإقناع وختم الأبيات التخييلية بالأبيات الإقناعية.

- التأليف بين المعاني الجزئية والكلية، فالشاعر يصدر فصول قصيدته بالمعاني الجزئية ويردفها بالمعاني الكلية على جهة تمثل بأمر عام على أمر خاص أو استدلال على الشئ بما

هو أعم منه.

د.. تأكيد مدح بما يشبه الذم أو العكس.

2 - سمات نظمية بنائية:

وهي مجموعة من السمات البديعية ارتبطت بالغرض الشعري أو بناء القصيدة العربية بنماذجها المتباينة.

1 - الاستهلال:

شكل الاستهلال سمة أسلوبية حرص عليها الشعراء، يقول ابن رشيق: "ينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع"[6]. وقد اعتبر الابداع في الاستهلال برهانا على الحذق بصناعة الشعر. وتتمثل القيمة الاسلوبية للاستهلال في جملة من النعوت وصف بها النقاد الاستهلالات الجيدة في الشعر العربي، ويفضي تأمل هذه الاوصاف التي لاتتعدى دلالات "الفصاحة" و "الروعة" و "الجهارة"، إلى استخلاص المقصود منها. ولعل الوقوف على طبيعة البناء اللغوي في أسلوب الاستهلال، حري بأن يكشف بروز بنائها الصوتي على نحو ما تطالعنا به استهلالات أبي تمام مثلا:

يستهل بائيته بهذا البيت الفخم:

السيف أصدق انباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب

حيث وفر له الشاعر طاقات صوتية ايقاعية كثيفة من جناس وتكرار وتصريع، وهي خاصية حرص عليها الشاعر في استهلالات كثيرة كما في البيت الاتي:

الحق أبلج والسيوف عوار   فحذار من أسد العرين حذار

حيث التصدير والتصريع وتجانس الاصوات والحركات والتكرار وبناء الالفاظ من طبيعة صوتية تصاعدية.

وقد يكون المقصود بهذه الفخامة الشحنة العاطفية التي عبر عنها حازم بقوله: "اعتنوا

باستفتاحات الفصول وجهدوا في أن يهيؤوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها، ويتصل بها، وصدروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات لأمور سارة أو فاجعة أو شاجية أو معجبة بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك".(7)

وقد تطرق حازم إلى نوع من الاستهلال سماه "التسويم" وهو العناية بفواتيح فصول القصيدة. وهي سمة غلبت على شعر المتنبي. وهناك سمات أخرى ارتبطت بأسلوب الاستهلال تطرق إليها حازم، منها الترابط الذي يقيمه الشاعر بين استهلالات فصول قصيدته مراعيا تناسبها واجتماعها حول غرض واحد. وقد قام حازم بتحليلها في قصيدة المتنبي التي مطلعها:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

وقد أرجع النقاد قيمة الاستهلال في بعض الأحيان إلى ما ينطوي عليه من الدلالة على غرض القصيدة. ونماذج القصيدة التي يقع فيها هذا النوع من الاستهلال هي تلك التي تشتمل على موضوع واحد مثل مطالع الرثاء أو قصائد المدح التي لا يتصدرها نسيب.

ويسمح لنا هذا الأسلوب بالكشف عن تنويعاته في القصيدة العربية، ولعل أبرز نوع من أنواع الاستهلال الذي يطالعنا في شعر أبي تمام على نحو خاص هو "الاستهلال الرمزي" حيث يلجأ الشاعر إلى تصوير الطلل المهجور والاحساس بالبين. ويكتسي هذا التصوير جملة من الصيغ البلاغية والأسلوبية ذات الإيحاءات الرمزية والدلالات الشعرية الكثيفة. تضطلع معظم هذه الاستهلالات بتشكيل صور يتقابل فيها الطلل المهجور بتباشير المطر وازدهار العشب، والهجر بالوصل.

إن موضوع البين الذي شكل أسلوب الاستهلال في قصائد كثيرة لأبي تمام، قد توسل الشاعر في تصويره بمجموعة من الصيغ البلاغية التي انصهرت في سمة جمالية بارزة وهي "التوتر" الذي يمثل عصب صور البين في الاستهلالات الشعرية، يقول أبو تمام:

أصغى إلى البين مغترا فلا جرما أن النوى أسأرت في قلبه لمما
أصمني سرهم أيام فرقتهم هل كنت تعرف سرا يورث الصمما ؟

نأوا فظلت لوشك البين مقلتـه ... تندى نجيعا ويندى جسمه سقما
أظله البين حتى إنه رجـل ... لو مات من شغله بالبين ما علما
أما وقد كتمتهن الخدور ضحى ... فأبعد الله دمعا بعدها اكتتما!
لما استحر الوداع المحض وانصرمت ... أواخر الصبر إلا كاظما وجما
رأيت أحسن مرئي وأقبحه ... مستجمعين لي: التوديع والعنما[8]
فكاد شوقي يتلو الدمع منسجما ... لو كان في الارض شوق فاض فانسجما

في هذه الصورة الاستهلالية "المجازية" يتجاور شعوران متعارضان، وصال امرأة جميلة ووقوع الفراق. يمثل البين شعورا بالاسى والحسرة، وقد يصاحب هذا الشعور رغبة في التجاوز، وهي غالبا ما تمثل انتقال الشاعر من الاستهلال إلى المدح، من البين إلى لقاء الممدوح. وفي هذه الحال قد يغدو هذا النوع من الاستهلال ايحاءا بقدر الممدوح وفضله، اذ يتحول التوتر العاطفي إلى لون من الكناية عن بعد الممدوح وتطلع الشاعر إلى نائله. ومهما تكن طبيعة الروابط بين الاستهلال وبناء القصيدة، فالذي لانشك فيه، هو أنه استهلال مجازي له وظيفة رمزية.

إن لحظة الوصال يخترقها الفراق ويظل الشاعر الواقع في إسار البين والانكسار يتوق إلى الإنتظار المأمول.

وفي صور استهلالية أخرى يمتثل أمامنا الطلل المهجور في هيئة جديدة مفعمة بالحياة:

يادار دار عليك إرهام الندى ... واهتز روضك في الثرى فترأدا
وكسيت من خلع الحيا مستأسدا ... أنفا يغادر وحشه مستأسدا
طلل عكفت عليه أسأله إلى ... أن كاد يصبح ربعه لي مسجدا
وظللت أنشده وأنشد أهله ... والحزن خدني ناشدا أو منشدا
سقيا لمعهدك الذي لو لم يكن ... ما كان قلبي للصبابة معهدا[9]

2- الخروج:

اعتد الشعراء والنقاد بأسلوب الانتقال من غرض النسيب إلى الغرض الأساسي. ويمكن أن نلاحظ في الشعر القديم تنويعات على هذه السمة الأسلوبية. وقد سبق أن أشار النقاد

إلى بعضهـــا:

- الخـروج الالتفاتي أو الاستطـراد.

- الخروج المتدرج أو التخلص: وهو نوع من الخروج يحرص فيـه الشاعـر على الربط بين الاستهلال والغرض المركزي في بيت واحد. ومن أمثلة هذا النوع قول أبي تمام في قصيدة يمدح فيها (إسحـاق بن ابراهيـم):

فكاد شوقي يتلو الدمع منسجمـا   لو كان في الأرض شوق فاض فانسجما
صُبَّ الفراق علينا صـب من كثب   عليه اسحـاق يوم الـروع منتقمـــا

وقوله في مدح (أبي دلف القاسم بن عيسى العجلي):

ودع فـؤادك توديع الفـراق فمـــا   أراه من سفــر التـوديع منصـرفـــا
يجاهد الشـوق طورا ثم يجذبـــه   جهـاده للقوافي في أبي دلـفـــا[10]

وهناك نوع من الخروج لا يتحقق فيه أي نوع من الاتصال بين الاستهلال النسيبي وغرض المدح، حيث يهجم الشاعـر على غـرضـه الاساسي على نحـو مـباشر، ولكن يلاحظ أن هذا الهجوم في شعر أبي تمام يرد مصحوبا بتصعيد صوتي ايقاعي وكأن الشاعـر يوحي بانتقاله إلى المدح باعتماده خاصية صوتية، ويمكن أن نمثل له بهذين البيتين من قصيدتين مختلفتين:

خرج في إحدى قصائده من المقدمة إلى الغرض بهذا البيت الشعري:

أبـا جعفر إن الجـهـــالــة أمهــــا   ولـــود و أم العـلـم جـدّاء حائـــل

وفي قصيدة أخرى خرج بهذا البيت:

اللـه أكبر جـاء أكبـر مـن جـــرت   فـتـحـيـرت في كنهـه الأوهـام

إن المد الصوتي الصاعد واضح في لفظـي استهلال البيتين.

3. الانتهـــاء:

شكل الانتهاء سمة أسلوبية في النصوص الشعرية القديمة فهـو "قاعدة القصيدة وآخر ما

يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكما"[11] توقن النفس بأنه آخر القصيدة.[12] ويمكن أن نلاحظ على الأقل نوعين من الخواتم في الشعر العباسي مثلا. هناك نوع سماه حازم بالتحجيل وهو أن يذيل الشاعر أواخر فصول قصيدته بالابيات الحكمية والاستدلالية. وواضح أن التحجيل عند حازم مرتبط بالفصول، فهو لا يتحدث عن خاتمة القصيدة ولكن مع ذلك فإن الانتهاء الحكمي المتصل بالقصيدة ككل حرص عليه الشعراء. ومنهم أبو تمام الذي أنهى العديد من قصائده بأسلوب حكمي تمثيلي؛ يقول في خاتمة احدى قصائده:

إن كان بالورع ابتنى القوم العلى ... أو بالتقى صار الشريف شريفا
فعلام قدم وهوزان عامرٌ ... وأميط علقمة وكان عفيفا
وبنى المكارم حاتم في شركه ... وسواه يهدمها وكان حنيفا ؟![13]

والنوع الآخر من الانتهاء حرص فيه الشعراء على تقوية البناء الصوتي وتفخيمه فقد أنهى أبو تمام احدى قصائده بهذا البيت:

سور القران فيكم أنزلت ... ولكم تصاغ محاسن الأشعار[14]

تسمح السمات البنائية السابقة للدارس بالنظر في طبيعة الشكل الأدبي الذي تتخذه نماذج القصيدة العربية. وستكون آخر نقطة نتناولها في هذه الدراسة تتصل بالغرض الشعري وانماط القصيدة.

4. الغرض وأنماط القصيدة:

يمكن أن نستخلص من حديث النقاد عن شكل القصيدة العربية ثلاثة أنماط على الأقل؛ وغايتنا أن نبين أن الغرض بوصفه بناءا شعريا قد تشكل في ديوان الشعر العربي بتنويعات متباينة وقف النقاد القدامى والمحدثون على بعضها.

1 - القصيدة - الرسالة :

يقوم هذا النمط من القصيدة العربية على كفاية بلاغية خطابية، ويعد ابن قتيبة الناقد النموذجي الذي صدر في تنظيره للقصيدة العربية عن الكفاية البلاغية. ويبدو أن (ابن قتيبة) وأمثاله من النقاد اعتمدوا "الغرض" باعتباره رسالة يراد توصيلها. ولهذا الصنف

من الشعر علامات أسلوبية تكشف عن وظيفته البلاغية الصريحة التي يلتقي فيها مع الرسالة والخطابة. ومن هذه العلامات :"أبلغ" أو "من مبلغ" أو "ألا أبلغ" أو "ألا من مبلغ" : وترد ألفاظ "الرسالة" و "أهدي" في ثنايا الأبيات.[15]

إن حديث ابن قتيبة[16] عن نموذج بنائي للقصيدة العربية يحتكم إلى تصور بلاغي عملي؛ حيث تخضع أقسام القصيدة لشروط التأثير في المتلقي الذي يتمثل وفق تصور ابن قتيبة في الممدوح الذي تؤول اليه رسالة القصيدة.

2ـ القصيدة المتلائمة:

يعد ابن طباطبا وحازم القرطاجني من النقاد الذين حرصوا على أن يوفر الشاعر لبناء قصيدته تلاؤم فصولها واتصالها حتى لا يبدو عليها التفكك؛ يقول الأول: "فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه ـ صلة لطيفة فيتخلص، بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه".[17]

غير أن هذا التلاؤم يظل شكليا، ولعله يمثل واقع القصيدة العربية المحدثة التي كانت تقوم على التنوع في المقاصد. ولما كان النقد الأدبي المواكب لهذه القصيدة توجهه مبادئ بلاغية منها التأثير في المتلقي بالافتنان في القول، فقد صار من الصعب التنبه إلى أي سمة جمالية قد تجعل من الغرض الشعري بناءا معقدا كما نواجهه في كثير من قصائد المتنبي على سبيل المثال.

3ـ القصيدة المتلاحمة النسج:

نجد هذا النمط من القصيدة في شعر(المتنبي). وإذا كان (حازم) قد جعل من قصيدة (المتنبي) مجالا لحديثه النقدي، فإن انقياده في بناء تصوره للمبادئ البلاغية لم يسمح له بتعميق الرؤية وتدقيق النظر فيما كان يجري داخل نسيج قصيدة (المتنبي) من ألوان التركيب التي لم يمسك منها (حازم) بغير الجزء الظاهر مما سبقت الإشارة إليه من قبل.

يرى (شكري عياد)[18] أن الفصل بين أقسام قصيدة المتنبي يجعل الكل يفقد امتداده ؛ إن المقدمة النسيبية تمتد في غرض المدح، فيتداخل الغرضان مثلما تداخل المديح والهجاء في

بعض كافورياته. وقصيدة (المتنبي) تتجلى قيمتها الفنية في امتدادها وتلاحم نسجها.

يقول (المتنبي) في مطلع احدى قصائده :[19]

واحرَّ قلبـاه ممن قلبه شبِم ... ومن بجسمي وحالي عنده سقم

مالي أكتم حبا قد برى جسدي ... وتدعى حب سيف الدولة الأمم

إن المعنى الذي يصوره الشاعر في مقدمة قصيدته والذي تمثل في حرارة الحب التي عانى من آثارها وتفاقمت بتخلي المحبوب عنه، قد امتد في صلب القصيدة التي قامت على تصوير العلاقة المتوترة بين الشاعر والممدوح :

يا أعدل الناس الا في معاملتي ... فيك الخصام وأنت الخَصْمُ والحكم

وقوله:

يا من يعز علينا أن نفارقهم ... ووجداننا كل شيء بعدكم عدم

ما كان أخلاقنا منكم بتكرمة ... لو أن أمركم من أمرنا أمم

إن كان سركم ما قال حاسدنا ... فما لجرح إذا أرضاكم ألم

وبيننا لو رعيتم ذاك معرفة ... إن المعارف في أهل النهى ذِمَمُ

هذا التلاحم في نسيج القصيدة وتداخل أغراضها وامتداد مقدمتها في غرضها وارتباط غرضها بمطلعها، نصادفه في قصيدة أخرى[20] يقول المتنبي في مطلعها:

ما لنا كلنا جَوٍ يا رسول ... أنا أهوى وقلبك المتبول

كلما عاد من بعثت إليها ... غارَ مني وخان فيها يقول

إلى أن يقول:

تشتكي ما اشتكيت من ألم الشو ... ق اليها والشوق حيث النحول

إن معاني الأبيات الأولى التي يصور فيها الشاعر بعده عن المحبوبة وشوقه اليها وآثار النحول الذي آل اليه، تمتد في صلب المدح على نحو من التلاحم والتداخل يجعل قصيدة

المتنبي ذات بناء معقد.

إن المطلع النسيبي السابق يمتد في بقية القصيدة. يقول في المدح مصورا بعده عن الممدوح الذي تصل اليه منه العطايا التي تناظر هنا رسول الحب في المطلع الغزلي:

لست أرضى بأن تكــون جــوادا   وزماني بأن أراك بخيــــــل
نغص البعد عنــك قرب العطايــا   مرتعي مخصب وجسمي هزيــــل
إن تبــوأت غيــر دنيـــاي دارا   وأتـــاني نيْل فأنت المنيــــــل

خــــاتمــــة:

لقد كان البيت الشعري معيارا جماليا قويا في تراثنا الأدبي حرص عليه الشاعر في إبداعه والناقد في تلقيه. من هذا المنظور واصل الشعراء كتابة قصائدهم والنقاد تأليف صناعتهم. ومع ذلك لم تمنع سلطة هذا المعيار من أن يتبلور معيار آخر اصطلحنا عليه في هذه الدراسة بالغرض الشعري، فقد كان هذا المعيار موجها للابداع على نحو ما كان موجها لصناعة النقد. وإذا بدا هنا أنني أدعو إلى استثماره في قراءة الشعر القديم، فليس إلا لأنني أريد أن استأنف سمتا ابتدأه القدامى عسانا نهتدي إلى فهم لتراثنا الشعري يرضي نفوسنا التي لم تعد ترضى بالحلول الجاهزة.

الهوامش:

* - أود الاشارة إلى أن التصور الذي نقدمه هنا بشكل مختزل لم يتبلور بعد في صورة متكاملة.

1 - شكري محمد عياد "جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية" مجلة فصول، المجلد 6 العدد 2 سنة 1986.

2 - أفترض أن الصدور عن معيار الغرض قد يسمح لنا بإعادة النظر في بعض المكونات الشعرية؛ ومن هذا المنظور يمكن طرح مفهوم الصورة الشعرية على نحو مختلف عما تم طرحه حتى الآن في الدراسات البلاغية والنقدية. ويمكن بعد ذلك طرح بقية المكونات بمراعاة هذا المعيار.

3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط. 3 (ص: 365)

4 - ابن جني، الخصائص ج1 ، تحقيق: محمد علي النجار ط.2 (ص:18.220)

5 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء....، (ص: 342)

6 - ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، (ص: 218)

7 - حازم منهاج البلغاء... (ص: 296)

8 - ديوان أبي تمام، المجلد 3، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ط.4 (ص:165.168)

9 - ديوان أبي تمام، المجلد 2 (ص. 101 . 102)

10 - ديوان أبي تمام، المجلد 2، (ص: 106)

11 - ابن رشيق. العمدة (ص: 239)

12 - أسامة بن منقذ، البديع في تقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وآخرين، (ص:287)

13 - ديوان أبي تمام، المجلد 2 (ص:311)

14 - نفسه. (ص: 198. 209)

15 - ياروسلاف ستتكيفش "ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة" ترجمة مصطفى رياض، فصول المجلد 6، العدد2 السنة 1986.

16 - الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1 (ص:74.76)

17 - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض 1985. (ص: 7. 9)

18 - جماليات القصيدة التقليدية.

19 - شرح ديوان المتنبي، ج3، (ص:80.90)

20 - نفسه (ص: 267. 278)

الفصل الثالث

مقولات بلاغية وآفاق الحداثة

- 1 -

مفهوم النوع والغرض

في الشعرية العربية

يسعى رشيد يحياوي بكتابه "الشعرية العربية" (*) إلى الإسهام في المحاولات المنجزة حتى الآن لإعادة صياغة المادة النقدية الموروثة وبناء تصورات كلية تستجيب لطبيعة السياق الثقافي المتحول.

والواقع أن جهد الدارس في هذا الكتاب، لا يخفى على أي قارئ منصف، سواء على صعيد جمع المادة المبثوثة في مصنفات مشرقية ومغربية، مطبوعة ومخطوطة، أو على صعيد تنظيم هذه المادة وفق أسئلة حديثة وجديدة على قارئ التراث النقدي العربي. غير أنني أعتقد أن ما كان سببا لإحداث المزية في هذا الكتاب، كان في الوقت نفسه علة لكثير من المشكلات والثغرات التي أضرت بمنهجه. وحول هذه المشكلات ستكون مناقشتي.

مفهوم النوع والمعيار الشكلي:

أورد الباحث في مقدمة الكتاب، المعيار النقدي الذي يصدر عنه في تحديد النوع، فالشكل الذي يتكون من الوزن والقافية والحجم، يعد أساسا في تصنيف الأنواع، ولأجل ذلك لم يعتد بالأغراض على الرغم من كونها اعتمدت في تصنيف الشعر: "وإذا كانت الأغراض تتلبس بالمعاني والموضوعات ويصعب جعلها أنواعا أدبية شعرية، رغم معاملة القدماء لها على أساس ذلك. فالشكل أقرب منها إلى تيسير التصنيف الأنواعي للشعر لأسباب عديدة في مقدمتها بروزه وأهميته..."

لهذه الفقرة أهمية بالغة من أجل فهم المشكلات المنهجية التي طوقت البحث. وسأحاول أن أتأملها لأكشف عن ارتباطها بمعضلة المنهج في هذا الكتاب.

هناك نزوع إلى تحديد النوع بمقوماته الشكلية التي لم تتجاوز في الغالب نظام القافية، ذلك أن كل ما يميز (المزدوج والمسمط) مثلا عن نظام القصيدة المعيارية، هو بعض السمات المتصلة بالقافية. فهل هذا كاف لجعلهما نوعين شعريين؟! وحتى الخصائص المضبوطة لتحديد طبيعة "الرجز" والمتصلة بالقافية والوزن والمعجم والموضوعات، لم تجتمع إلا في الرجز القديم. وعندما نعرف أنهم اعتبروا الرجز أصلا للقصيد، فلا يوجد أي مبرر لاعتباره "نوعا شعريا متميزا عن القصيد". إنه، في هذه الحال، لا يعدو أن يكون صورة من صور القصيدة في تطورها التاريخي، والدليل على ذلك أن الرجز لم ينجح في أن يستقل في "نوع" شعري متميز، بعد أن تشكلت تقاليد القصيدة. لم يكن ذلك ممكنا لأن القصيدة كانت قد استوعبت الرجز وأصبح الفصل بينهما -إن كان جائزا- فإنه لا يهم الناقد الأدبي بقدر ما يهم العروضيين.

إن تصنيف الشعر في مثل هذه الأنواع الفرعية لا يعدو كونه تصنيفا يخص علماء العروض والقافية ولا يعني النقاد والمشتغلين بنظرية الشعر، الذين يملكون مقاييس أخرى في تصنيف الأنواع. هذه المقاييس التي لا يمكن العثور عليها جاهزة في أقوال العلماء، ولكنها تحتاج إلى إعادة بناء ويقتضي إدراكها الوعي بشروط تكون النوع الأدبي، وتفادي تحكيم معايير خارجية في ضبط مفهوم النوع لدى القدامى، على نحو ما حصل في تقليله من قيمة الأغراض.

وبينما كنت أتوقع أن تكون "الأغراض" هي المعيار النقدي الحقيقي في تصنيف الشعر كان الباحث يوحي للقارئ بأهمية المعايير الأخرى بحجة أنها "شكلية" وكأن الغرض بالفعل ليس مكونا جماليا وأن العناصر التي يصفها بأنها شكلية هي المؤهلة لتحديد النوع.

سأحاول الآن أن أقف قليلا عند مناقشة أحد العناصر الشكلية التي اعتبرت معيارا للتمييز بين الأنواع الشعرية، وتتمثل في العنصر الكمي.

النوع ومعيار الكم:

هناك تمييز بين "المقطعة" و"المقصدة" واعتبارهما نوعين شعريين متمايزين. والواقع أنه لم يتضح أن فرق النقاد القدامى بين هذين النوعين على أساس آخر غير المقياس الكمي، الأمر

الذي يفيد ألا مبرر للقول بـ"أن المقطعة تستوجب صياغة خاصة تنبني عليها منذ لحظة اختيارها. كما يحكمها موقف ما. وكذا نوع معين من التقبل والتداول" (13). إن مثل هذا التخريج يحتاج إلى دليل، سواء في أقوال النقاد أو بواسطة إخضاع النصوص الشعرية نفسها إلى تمحيص دقيق. وهذا ما لم يتحقق هنا.

هل "الشكل الكمي" كاف لكي يجعل من المقطعة والمقصدة نوعين شعريين متمايزين، على افتراض أن الشكل الكمي يملي مقتضياته الأسلوبية "هناك إذن اختلاف بين المقطعة والمقصدة في توظيف المعاني وطريقة ذلك التوظيف، وفي كم الحجم وطبيعة التداول ونوع الفائدة وطبيعة المواقف وكل هذا يصب في جعلهما شكلين متمايزين" ؟! (15).

هناك مشكلات كثيرة تثيرها هذه الفقرة:

1 - استخدام مصطلح "الشكل" بدل "النوع"، وقد تكرر هذا أكثر من مرة (انظر الصفحات: 16-19-33). وهذا الخلط الإصطلاحي يعم البحث كله، ويجعل القارئ في وضعية قلقة: هل الشعر جنس أم نوع (ص: 19)؟ أم نمط (ص: 38)؟ أم مفهوم مجرد (ص: 41)؟.وإذا كان نوعا، فماذا نصطلح على القصيد والرجز والمسمط... ؟ إنني واثق من أن غياب الدقة في المصطلح يضر كثيرا بالمنهج والنظرية.

2- في تقديري أن هناك تعسفا في فهم النصوص وتأويلها: فحازم القرطاجني يميز بين نمطين من الشعر، نمط المقطعة الذي لا يتسع إلا لغرض واحد، ونمط القصيدة الذي يحتوي على أغراض متعددة. وذهب إلى أن صاحب المقطعة لا يستطيع الجمع بين الغرضين دون أن يقصر في الصياغة. ولكن ماذا لو أنه اقتصر على غرض واحد، فهل يكون مقصرا أو قد يفضي به ذلك إلى "شكل متميز" ؟ أظن أننا في واقع الأمر قد صرنا إلى (المقطعة / الغرض الوحيد) و(المقصدة / الأغراض المتعددة). وفي هذه الحال لا أعتقد أن الشكل الكمي هو الذي يملي الإختيار الأسلوبي، بل الغرض هو الذي يصبح مصدر هذا الإختيار. وعندئذ يغدو الفرق بين المقطعة والمقصدة كميا، ولكنه في هذه الحال ليس كم الأبيات بل كم الأغراض، وينتفي الفرق على مستوى الصياغة إلا إذا سعى الشاعر إلى جعل المقطعة تستوعب أغراضا متعددة. ففي هذه الحال فقط تتميز المقطعة عن المقصدة أسلوبيا ولكن من الناحية المعيارية

وليس الوصفية. أعني أن حازم القرطاجني عندما نظر إلى المقطعة فقد كان يتمثلها في الغرض الواحد وكان يرى أن استيعابها لأغراض متعددة مما يؤثر على جماليتها، وهذا يعني أنه لا يفرق بين هذين النمطين إلا على صعيد كمي، وهو في هذا يعد امتدادا لابن رشيق عندما أباح للشاعر صاحب المطولات أن "يجرد" قطعة من قصيدته أي أن المقطعة في نظر القدامى جزء من القصيدة وليست شكلا متميزا أو نوعا شعريا مستقلا.

لقد حاول الباحث أن يقيم تمايزا بين المقطعة والمقصدة انطلاقا من قاعدة القدامى المتمثلة في الحجم، ولكنه عوض أن يذعن لهذا المعيار محاولا تمثله في سياقه النقدي القديم، فقد أخضعه لسياق نقدي "حديث" وأصبح الفرق بين هذين النمطين من الشعر يقوم على أسس جمالية وتداولية. وإذا كان في هذا التخريج شيء من العمق يريد به الباحث تزكية مبدئه النقدي عن الأنواع، فإن للقارئ الحق في أن يتشكك في مصداقية هذا التخريج وهو بإزاء أمرين:

أ- تنحصر أقوال النقاد في التمييز بين الشكلين عند حدود "كمية" سواء فهم الكم من حيث عدد الأبيات أو عدد الأغراض. ولا تتجاوزها إلى الحدود الأسلوبية والفنية.

ب - إن التمايز الذي يراه الباحث جماليا وبلاغيا لم ينتج عن فحص تحليلي يوازن نماذج من المقطعات ونماذج أخرى من المقصدات. وبذلك لا تعدو أن تكون هذه الخلاصة وجهة نظر حديثة أريد لها أن تسقط إسقاطا على السياق النقدي والشعري القديمين على السواء.

نلاحظ إذن أن الحجم ـ الطول أو القصر ـ لا يجوز أن يكون فيصلا بين نوعين شعريين، كما أنه لا يمكن أن يكون فاصلا بين نوعين نثريين في السرد الحديث وهما الرواية والقصة القصيرة. وإذا كان هذان النوعان يتمايزان أسلوبيا، مما يبرر استقلالهما، فإنه لم يثبت في هذه الدراسة ما يبرر التمايز الأسلوبي النوعي لكل من المقطعة والمقصدة، وحتى الأنواع الأخرى من رجز ومزدوج ومسمط وغيرها من التنويعات العروضية التي لا ترقى إلى مستوى تشكيل أفق جمالي نوعي.

وفي تصوري أن "الأغراض" هي المدخل الحقيقي والمناسب لمناقشة "الأنواع الشعرية" القديمة. ولكننا في هذه الحال وجدنا الباحث لا يعتد بالغرض ويعتبره عنصرا خارجيا في

القصيدة: "واصطلاح الغرض نفسه... يحمل معاني الخارجي والمتوخى والمقصود إليه" (90) أتصور أن الإشكال يتجاوز الدلالة اللغوية للمصطلح، كما أنه يتجاوز المنهج الذي اختاره الباحث لبناء "نظرية الأغراض" ولأجل ذلك لم يستطع أن ينفذ إلى جوهر مفهوم الغرض وأبعاده الجمالية الخصبة.

الغرض وإشكال المنهج:

أ - قام منهج البحث في نظرية الأغراض على أساس تصنيفي وتنميطي، وهو بذلك كان مخلصا للمادة المدروسة. ولو أنه اختار طريقا أخرى لبناء هذه النظرية لكانت النتائج المحصلة عظيمة الفائدة. إننا واثقون من أن التعريفات والحدود لن تمنح للدارس من الخلاصات ما يسعفه في استيفاء نظرته قدر ما يسعفه التقصي الدقيق في غير أبواب الأغراض التي لجأ إليها الباحث فكان لمادتها الفضل الكبير في توجيه بحثه.

ب - أشير في هذا الصدد إلى مبحث مهم جدا لم يحظ بعناية كبيرة في هذه الدراسة وأعتبره أبرز نقطة في نظرية الأغراض وهي المتعلقة بصلات الغرض الشعري بمبحث البديع. وعوض أن ينصرف جهد الباحث إلى مشكل التصنيف والأصول المتحكمة فيه كان الأحرى به أن يتجه إلى استثمار بعض السمات الأسلوبية ذات الصلة بالغرض، وقد ذكر منها: الاستطراد والخروج والتخلص وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتداخل الغزل والحماسة. وأعتقد أن هذه الإشارات هي التي يمكن اعتمادها في بناء نظرية الأغراض بل وفي فهم جنس الشعر عند العرب. وقد سبق الإشارة إلى هذه النقطة في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

ج - يقول الباحث: "يكون العتاب غرضا ويكون أيضا معنى لأغراض أخرى، فتكون قصيدة ما من قصيدة الغزل أو المديح معاتبة، وكذلك الاعتذار قد يكون غرضا إذا كان القصد منه الاعتذار. ولكن قد يكون من الغزل أو من المديح ما يتضمن الإعتذار" (ص: 67).

تشير هذه الفقرة إلى طبيعة تشكل الأغراض في الشعر العربي، ولكنها تفتقد إلى جهاز وصفي دقيق (أي إلى تصور منهجي مضبوط)، الأمر الذي جعلها مبهمة. وفي تقديري أن هذه الفقرة تمس صلب نظرية الأغراض الشعرية في موروثنا، وذلك إذا ما حاولنا النظر إلى الغرض نظرة تتجاوز ثنائية الشكل/المضمون في أفق تحليل سماته ومكوناته. إن الغزل قد

يكون صورة فنية كلية تنطوي على مجموعة من السمات التكوينية التي تحددها في المحصلة النهائية بصفتها "غرضا شعريا". وقد يكون الغزل مجرد سمة تكوينية في صورة فنية كلية مثلما نجد ذلك في غرض "الخمرية" مثلا عند أبي نواس. ولنا شاهد على هذه المسألة في الآداب الغربية، فالدراما تحولت من كونها نوعا أدبيا إلى كونها سمة فنية في أنواع أدبية مثل المسرحية والقصة والرواية.

إن الفقرة السابقة تكشف غياب تصور منهجي بالمعنى الصارم للكلمة في صياغة الباحث لمفهوم الغرض الشعري. وللقارئ أن يتساءل أين هي نظرية الأنواع الأدبية التي وعدنا الباحث بالصدور عنها في بناء نظرية الأغراض؟

د- لم أقتنع بتقسيم الباحث للغرض إلى وجهين:

1 - غرض خارجي يتوخى الممدوح أو المهجو أو الحبيبة...

2- غرض داخلي يكون فيه الموضوع مادة لتشكيل الغرض كتقاليد فنية.

والذي دفع الباحث إلى هذا التقسيم هو خلطه أو إن شئت فصله بين الغرض باعتباره صورة فنية والغرض باعتباره رسالة إبلاغية: "يفترض طرح مفهوم الغرض تحطيم مبدأ لزومية فعل الشعر، والإقرار بدل ذلك بمرسلة يبثها الشاعر" (ص: 56). وفي رأيي أن النص الشعري القديم مهما كان السياق الخارجي المباشر حاضرا فيه، فإنه ينبغي أن نعامله من وجهة فنية تماما كما صنع القدامى. والباحث يستشهد بحازم القرطاجني ولكنه لا يستثمر نظراته بشكل موفق. وسأترك للقارئ فرصة النظر في نص حازم المقتبس، الذي يتحدث فيه عن جهات الشعر، وهي ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب والمنزل والطيف في طريق النسيب، فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق به من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الإنسانية فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة ذلك".

إن لكل غرض موضوعا يساهم في تشكيل صورته الفنية. وهذه الصورة هي تفاعل الموضوع والصيغ البلاغية والأغراض الإنسانية. وفي هذه الحال يصعب أن نفرق في غرض الغزل بين ما هو خارجي وداخلي. فإذا كان الشاعر يطلب وصال امرأة، فإن هذه الغاية ينبغي ألا تفهم بشكل خارجي. وإلا فلماذا تتكرر هذه السمة في الشعر القديم في جميع أطواره؟

ألا يدرك الباحث أن الغرض أصبح سلطة فنية أو مؤسسة جمالية توجه الشاعر في إبداعه؟.

هـ- لا يدرك الباحث أن النقاد القدامى كانوا يصدرون في تنظيرهم لغرض المدح وإبراز قيمته عن المبدأ البلاغي المعروف "مراعاة مقتضى الحال" وهو يستوعب ما ذكروه من مراعاة الشاعر لصنف الممدوح وحالته في تشكيل مدائحه. ولست أدري لماذا يعترض الباحث على هذا المبدأ العتيد في "الشعرية العربية"؟ ولماذا يفهمه فهما ضيقا عندما لا يرى له قيمة إلا على المستوى "النفعي" حيث إن مراعاة الشاعر للمتلقي (الممدوح) تقوده إلى نيل المراد منه؟ بينما لا يرى له أي أثر على مستوى تشكيل القصيدة المدحية يقول: "ومادام هذا الربط يفتقد القرينة التشكيلية، فسيظل عاجزا عن كشف "الجودة" من حيث كيفية تحققها لا من حيث كم ما يحققها". إن المشكل كامن أصلا في تصور الباحث الذي يصرعلى تمزيق الغرض إلى شكل ومضمون، في حين يقتضي المبدأ البلاغي المذكور تجاوز هذه الثنائية والنظر إلى الغرض في أفق جمالي آخر.

يقول الباحث: "كان كل همهم الواقع الخارجي (الممدوح خاصة). ولابد لموقف الشاعر أن ينضبط -عندهم- لواقع الممدوح كشرط لنجاح القصيدة في إحداث تأثير الخطاب الشعري والحصول على تعويض".(90)

إن كان مبدأ مراعاة مقتضى الحال الذي يحكم الأغراض الشعرية يمثل السياق الخارجي المحدد لأفق تلقيها (أفق انتظار الممدوح وأعراف الحب وشهامة القبيلة) فإنه يمثل أيضا تقاليد الغرض باعتباره سياقا جماليا نوعيا. وأنا لا أرى وجها للفصل بين هذين السياقين في "الغرض الشعري".

لقد وعدنا الباحث بالإنطلاق من نظرية الأغراض نفسها (56) ولكن قد أثبت هنا أنه بعيد عن المبادئ النقدية والبلاغية التي تتأسس عليها هذه النظرية عند القدامى(71). كما لاحظنا من قبل أنه أيضا بعيد عن مبادئ نظرية الأنواع الحديثة.

والآن بعد مناقشتنا لمفهومي النوع والغرض في هذه الدراسة، ننتقل إلى المنطلقات المنهجية التي اختارها الباحث لبناء كتابه.

الشعرية ونظرية الأنواع:

إننا نفهم "الشعرية" بأنها ذلك العلم الذي يصف الخصائص المميزة للشعر، ونفهم "الإنشائية" ذلك العلم الذي يصف الخصائص الكلية الضابطة للأدب. ولكن ما قدم في هذا الكتاب لا يجوز أن ينضوي تحت هاتين التسميتين، لأن الباحث لم يكن معنيا بدراسة خصوصية الشعرولا منصرفا إلى بناء تصورالقدامى لماهية الأدب. بل كان يبحث عن تصنيفات الأنواع الأدبية (البحث عن الأنواع الشعرية وعن علاقات جنس الشعر بالأنواع النثرية) والأسس المعتمدة في ذلك التصنيف. ولأجل ذلك يعتبر هذا البحث دراسة لأنماط التصنيفات المتعلقة بالأنواع: تصنيف الأنواع الشعرية والأغراض الشعرية وتصنيف الأنواع الأدبية (أنساق جامعة). ولست أدري مدى أهمية "التصنيف الأنواعي"؟ وهل من الضروري أن يسير منهج البحث في طرق مناقشة إشكال التصنيفات؟.

والسؤال الذي يفرض نفسه: هل تتسع الشعرية لتناول هذه القضايا أم أنها تدخل في مجال اختصاص نظرية الأنواع؟ وفي هذه الحال ما هو مبرر تسمية الكتاب بهذا العنوان؟.

في واقع الأمر، إن الباحث يسعى إلى صياغة هذه النظرية في تراثنا ولكن سعيه واجه صعوبات كبيرة وذلك لسببين أساسيين:

1 - من الصعوبة بناء نظرية للأنواع اعتمادا فقط على أقوال وأحكام النقاد، وهي في الغالب موجزة ويكتنفها الغموض، بينما نجد غيابا مطلقا لأي دراسات في النصوص الإبداعية، وإن سعي الباحث إلى دراسة الأنواع الأدبية في المتن النقدي دون فحص نصوص هذه الأنواع نفسها لا يمكن أن يتمخض عن نتائج مرضية. ولهذا ففي تقديري أن هذه الدراسة يمكن أن تكون مقدمة تمهيدية لدراسة الأنواع الأدبية ولكنها تظل قاصرة عن بناء تصور متكامل.

2- هناك سبب آخر حال بين الباحث وبين تحقيق طموحه الكبيروهو غياب تصور منهجي حديث في فهم طبيعة النوع الأدبي. ولم تنجح بعض اللفتات النقدية والنظرية الحديثة في أن تمد دراسته بتصور نظري واضح، بل عكس ذلك فقد جاءت أشبه بالنتوءات التي تمزق أوصال الدراسة وتشتت روحها المنهجية.

ولكن يظل خطر الخلط بين تصورات "الشعرية" و"نظرية الأنواع الأدبية" أكبر عائق واجهه منهج البحث. وسأحاول مناقشة هذه المسألة فيما يأتي من هذه السطورالمتبقية.

ليتأمل معي القارئ هذه الفقرة من البحث التي يقرر فيها الدارس خطأ الخلط بين "القصيد" والشعر في تنظيرات النقاد القدامى والمحدثين على حد سواء:

"يتحدثون عن مفهوم "الشعر" وهم يقصدون ضمنيا القريض. أو يجهلون خصوصيته في مقابل الأنواع الأخرى. ولذلك فكل حديث عن مفهوم الشعر يقتصر فيه على شعرية القريض، فيه تجن على باقي أنواع الشعر، كما يتضمن خطأ منهجيا هو الحكم على النمط بأحد أنواعه، أو التوحيد بينه وبين هذا النوع"(41).

هذه الفقرة في غاية العمق النقدي ولكنها في غير محلها ولا تخلو من مشكلات. إن الخلاصة التي نستخلصها من هذه الفقرة تفيد أن النوع الشعري الذي تحكم في نظرية القدامى في الشعر هو "القصيد". فهل معنى ذلك أنهم أخطأوا بتفضيلهم نوعا شعريا على الأنواع الأخرى؟ أم لأن هذه الأنواع الصغرى لم ترق في تقديرهم إلى تشكيل إستقلالها أعني مؤسستها النوعية؟ إن الشعرية العربية لم تكن تعتبر الأصناف المذكورة في هذه الدراسة أنواعا شعرية مستقلة أسلوبيا وصدور تنظيرات النقاد عن القصيد في بناء مفهومهم الشعري دليل قوي على تهافت الفروق النوعية التي يسعى الباحث إلى إقامتها بين القصيد والأصناف الأخرى.

ولنفترض الآن أن هذه الأصناف أنواع شعرية بالفعل، فهل يستقيم التصور المنهجي في هذه الفقرة؟.

أولا- كيف يمكن أن نبني "شعرية عربية" تقوم على مراعاة جميع الأصناف الشعرية، ونحن واثقون بأن ذلك غير جائز نظريا إلا بنوع من التجريد للخصائص الكلية، على نحو ماتم في "الشعريات الحديثة". وأعتقد أن تعريف القدامى للشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى" يجري على القريض كما يشمل جميع الأصناف الشعرية القائمة في عصره، حتى وإن دلت التفصيلات على أنه يصدر عن القريض، لأن الشعر في تصوره ينبغي أن يتجسد في صنف محدد. وإن الدعوة إلى شعرية شاملة لجميع الأنواع لا تقوم على أساس نظري سليم ولا

يمكن أن تؤدي إلا إلى قواعد عامة تنطبق على الشعر بوصفه جنسا مجردا وليس أنواعا متميزة.

ثانيا : إن السؤال الذي تحكم في مشروع "الشعرية الحديثة" تمثل في الصيغة الآتية : ما الذي يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا أو شعريا؟ ولم تكن الإجابة معنية بالفروق الدقيقة بين "الأنواع" الشعرية. ذلك أن المبدأ النظري كان يقوم على ثنائية (شعر/نثر عادي). وفي سياق هذا الوضع، فإن الإشكال الذي يطرحه الباحث لم يجد حله في إطار "الشعرية" وإنما في إطار "نظرية الأنواع الأدبية". وينبغي ألا نحاكم مفهوم "الشعر" عند القدامى من منطلقات منهجية غير مضبوطة.

إذا كانت الشعرية العربية هي شعرية القصيد، وكان الباحث يدرس "أنساق الأنواع الشعرية" وكان مفهوم النسق يحيلنا إلى البنيوية أو الشكلانية، فلماذا لا نقبل هنا مفهوم "العنصر المهيمن" ويكون بالتالي القصيد هو النوع المهيمن الذي استأثر بالشعرية العربية. لماذا يتخلى الباحث عن تصوراته المنهجية؟.

إن الباحث الذي انطلق منهجيا من الشعرية البنيوية أدرك في طريقه أنها لا تحل مشكلة الأنواع، وكانت النتيجة أن وقعت "الشعرية العربية" ضحية صحوته المتأخرة.

إن مفهوم الشعر عند النقاد القدامى لا يعدو أن يكون تغليبا للقريض على الأنواع الأخرى، أليست هذه نتيجة مقبولة في إطار التصور الشكلاني القائل بالعنصر المهيمن في فهمه للنسق؟ يبدو أن هذه الخلاصة لا تريح الباحث، الأمر الذي قاده إلى نقضها من إطار نظري آخر متمثل في "نظرية الأنواع الأدبية"، وهو بذلك كان يكشف عجز الشعرية البنيوية عن بناء تصور نظري دقيق وشامل للأنواع الشعرية. كل هذا كان يجري خارج وعي الباحث الذي أراد أن يلقح "نظرية الأنواع" بـ"الشعرية" ولم يدرك أن ثمة مفارقة ينبغي التنبه إليها، وكانت النتيجة أن نسف أحدهما لصالح الآخر، وهو لم يكن ينسف، في واقع الأمر، سوى الشعرية العربية.

ثالثا: يقول الباحث: "الرسالة والخطابة تختلفان عن الشعر في أن الوظيفة الشعرية تتراجع فيهما لتهيمن الوظيفة الإبلاغية" (127).

هل نجحت هذه الصياغة ذات الأصل "الياكبسوني" في حل إشكال تحديد طبيعة العلاقة بين الأنواع الأدبية: الرسالة -الخطابة- الشعر؟ هل هي نتيجة لدراسات تحليلية لنصوص هذه الأنواع؟ أم هي استنتاج عام من سياق أقوال النقاد؟ أم لا تعدو كونها في واقع الأمر تصورا له كفايته في إطاره النظري الحديث أراد به الباحث حل معضلة نقدية في سياق ثقافي مغاير؟!.

وأنا لا أنكر هنا أن يكون لهذه الصياغة الحديثة ما يناظرها في ثقافتنا. ولكني أعتقد أن تحصيل هذه الصياغات لن يتأتى للمرء إلا بعد تدبر للنصوص الإبداعية والنقدية معا. هذا على المستوى المبدئي. وبعد هذا يمكن أن نثير اختلافات كثيرة:

أ - هل جميع الرسائل تخضع لهيمنة الوظيفة الإبلاغية؟ ماذا عن الرسالة الفنية؟.

ب - ما مفهوم الباحث للوظيفة الشعرية؟ ألا يرى معي أن المعنى المحدد لها عند ياكبسون يجعلها في ثقافتنا الأدبية تشمل الشعر وفنون النثر معا. ومن هنا تصبح الصياغة "الياكبسونية" عاجزة عن تحديد طبيعة الفروق بين الشعر والنثر في موروثنا.

ج - إن الشعرية الحديثة في صياغتها للمبدأ المحدد لما هو شعري عما هو غير شعري لم تراع "النثرالأدبي"، لأنها كانت محكومة بسلطة الشعر.فكيف نعتمد مبادءها غير المقنعة لصياغة نظرية في الأنواع الأدبية. وبعبارة أخرى إن "الشعرية" لا تسعفنا في تحديد طبيعة الأنواع.

الهوامش:

* - الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، افريقيا الشرق: 1991

(وسأرفق النصوص المقتبسة بأرقام صفحاتها في الكتاب)

المكون الصوتي وتحليل النص الشعري

"قد يكون للإيقاع بمفرده تأثير، ولكن هذا التأثير لا يسمى فنيا أو غير فني حتى يلتقي الإيقاع بعناصره الكثيرة.. مع المعنى لقاء يقوم على التوافق والطباق معا"

(شكري عياد، موسيقى الشعر، ص: 145-146)

تقديم

تمثلت إحدى ميزات الأبحاث المعاصرة في الموروث النقدي والبلاغي في توجيهها النظر إلى عناصر أصبحت بؤرة اهتمام النقاد والبلاغيين المعاصرين. ولعل طبيعة خطابنا النقدي، بوصفه نقدا نصيا ينحو منحى بلاغيا في تحليلاته، قد أفسح لهذه الكتابات مجال اختبار مفاهيمها، إذ لم يعد غريبا علينا أن نقرأ عناوين مثل: "الصورة الفنية في تراثنا النقدي والبلاغي" و"نظرية المعنى" و"مفهوم الشعر" و"نظرية الشعر" و"نظرية التخييل والمحاكاة" إلى غيرها من المفهومات الجديدة التي كشف عنها الباحثون المعاصرون وناقشوها بمناهج متباينة تتراوح بين الإفلاح والإخفاق.

وعلى الرغم من حضور بعض المفهومات الجمالية الجديدة في هذه الابحاث، إلا أنها لم تستوف جميع مستويات التحليل النصي التي نهض عليها خطابنا النقدي والبلاغي الموروث، ولعل أحد أسباب هذا الوضع يتمثل في إغفال الدارسين لجانب ضخم من مصادر المادة النقدية والبلاغية القائمة في كتب اللغة والتفاسير والقراءات وأصول الفقه وعلم الكلام، وقد كان حريا بهذه المصادر أن تخلق تراكما نقديا يسعف بخلق تصور شامل لجميع مستويات النص الشعري.

وإذا كان المستوى المجازي بصوره المختلفة قد ظفر باهتمام الابحاث المعاصرة، فإن المستويين الصوتي والتركيبي ظلا غائبين على الرغم من أن المادة العلمية التي خلفها التراث

بخصوص هذين المستويين مادة وافرة وخصبة.

في هذا السياق تتجلى الأهمية البالغة التي تحظى بها دراسة[1] محمد العمري للموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم، فقد كشفت هذه الدراسة عن جانب مهم من جوانب الطاقة الموسيقية في هذا الشعر. وقد حاولت دراسات عربية أخرى سابقة أن تضيف إلى العروض الخليلي مقومات صوتية إيقاعية تساهم في الكشف عن غنى الإمكانات الموسيقية للشعر العربي، فتم بذلك دراسة خصائص الصوت اللغوي والمقطع والنبر ووظائفها في التكوين الإيقاعي للشعر.

في هذه الدراسة سأسعى إلى تقديم "قراءة" حول اسهام الدكتور محمد العمري في تطوير حقل دراسة إيقاع الشعر العربي. وحتى تكون هذه القراءة منسجمة مع روح هذا الكتاب وغايته، فإنها ستصدر عن الإشكال الآتي:

هل اضطلع الباحث باستثمار ذخيرة الموروث الصوتي في الخطاب البلاغي من أجل النهوض بدراسة أسلوبية تراعي الإمكانات الموسيقية والإيقاعية التي يقوم عليها الشعر العربي، تلك الإمكانات التي تناسب الطبيعة الجمالية للشعر؟ أم أن الباحث ظل وفيا للتصور القائم على مفهوم تزييني لمقومات الشعر الأسلوبية، بحيث يغدو المكون الصوتي عنصرا زائدا في بنية القصيدة وليس مقوما تشكيليا لا يجوز تذوقه إلا في سياقه الشعري المعقد؟ وبصيغة أكثر وضوحا، هل يمكن أن يطمئن قارئ هذه الدراسة إلى وجود منهج نقدي يضطلع بتفسير الإيقاع وتحديد قيمته الجمالية، منهج يتجاوز الوصف العلمي الدقيق لعناصر الإيقاع نحو تفسير لتجلياتها الفنية؟

بناء النموذج وقضية الحداثة

يقول الباحث: "لم نتناول البلاغة القديمة ولا الشعرية الحديثة في هذا الكتاب لغرض التأريخ لهما بل لمحاورتهما فيما يتكاملان فيه من أجل بناء أداة لوصف آليات اشتغال التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم".[2]

يقر الباحث في هذا النص وفي غيره من مواضع الكتاب بأن رجوعه إلى مواد البلاغة

القديمة، إنما كان من أجل بناء نموذج جديد لوصف المكون الصوتي في الشعر العربي القديم. أو بتعبير آخر سعى الباحث في حواره مع البلاغة القديمة والشعرية الحديثة إلى تأصيل منهج لدراسة مقوم أساسي من مقومات إيقاع الشعر العربي المتمثل في "الموازنات الصوتية". غير أنه يجب التنبيه إلى أن النموذج المقترح لا يدعي تجاوز الوصف إلى التفسير، فهو أداة غير نقدية. ولعل الباحث لم يكن معنيا بتأصيل منهج نقدي لتحليل المكون الصوتي في الشعر القديم على نحو ما يمكن أن تقود إليه المعاينة الدقيقة لنصوص هذا الشعر، بل كان منصرفا إلى أمر آخر؛ فما دامت أية قراءة محكومة بأن تكون حديثة، فلا بأس من إعادة صياغة المادة البلاغية القديمة وفقا لنموذج حديث. والملاحظ أنه كثيرا ما تلتبس الحداثة في بعض الأذهان بالأفكار الجديدة والنزعات السائدة، وقلما تدرك بما هي استجابة واعية لمطالب واقعنا الخاص. وإذا كان رفض الحداثة لا يعني اليوم سوى الجمود والفقر، فإن الانغماس فيها لا يمكن أن يعني إلا الضعف وفقدان الثقة بالنفس. ويظل الموقف السليم أن يصوغ المثقف العربي موقفه الخاص ومن ثم يكون التجديد الذي يخوض فيه نابعا من إحساس إنساني عميق بواقعه الحضاري.

وإني لأعتبر النموذج الحديث الذي صاغ به "محمد العمري" المادة البلاغية الموروثة محاولة تسير في آثار الجهود الغربية التي ما فتئت تعيد صياغة الموروث البلاغي وفق نماذج جديدة؛ قد تكون أسلوبية أو سيميائية أو تداولية. من هنا كان من الصعب علينا إدراج نموذج العمري في هذا اللون من الحداثة المفتقدة في ثقافتنا المعاصرة.

إنني لا أعادي فكرة النمذجة، ولكنني أرفض أن يتقيد تفكيرنا الأدبي الراهن بشروط يمليها واقع حضاري آخر. إن قضية بناء النماذج مبدأ فكري إنساني عام لا يصح أن نربطه بهذا العصر، ولعلنا نملك في تراثنا البلاغي والنقدي محاولات في هذا المقام؛ فقد اضطلع قدامة بن جعفر بصياغة السمات البلاغية في اطار نموذج عام تمثل في مفاهيم وأنساق ضابطة، ثم جاء السكاكي وقدم نموذجا متكاملا جديرا بالإعجاب. غير أنني لا أتحمس اليوم إلى أي نمذجة جديدة لا تبررها غاية علمية واضحة؛ وأقصد بالوضوح أن يقتنع القارئ العربي الراهن بالنتائج المحققة، مادام أي بحث في الأدب هو بحث فيما يشغل الإنسان منذ القدم أعني القيم الجمالية المتأصلة في وجوده.

يرى الباحث أن المصطلحات الصوتية التي أنتجتها البلاغة القديمة ترجع جميعها إلى ثلاثة أسس تحكمت فيها، فقد اعتمد البلاغيون القدامى في تحديد المصطلحات التجنيسية وانتاجها، الأسس الآتية: الموقع والكم والتفاعل؛ وهي المفاهيم نفسها التي يقترحها الباحث لنمذجة السمات الصوتية في البلاغة العربية.

وعلى الرغم من هذه المفاهيم الاختزالية العامة فإننا لازلنا بإزاء الروح البلاغية القديمة بتفريعاتها ومصطلحاتها؛ فالمفهومات المقترحة، إن نجحت في إضاءة آليات اشتغال الموازنات الصوتية في التفكير البلاغي القديم وكشفت عن بعض المبادئ النقدية الجمالية التي استند إليها القدامى في تذوقهم للمكون الصوتي في الشعر فإنها لم تفلح مقابل ذلك في تخليص الدرس البلاغي من تضخم المصطلح؛ ولقد كنت أجد عنتا في تتبع فيض المصطلحات التي حرص الباحث على تجميعها في نموذجه. ومع ذلك فإنه لم يدع اقتراح نموذج بلاغي اختزالي، وكل ما سعى إلى صنعه هو أن يقوم بصياغة ذلك الحشد الهائل من المصطلحات التجنيسية وفق نموذج ينهض على إدراك العلاقات المتحكمة فيها؛ فهو نموذج يتطلع به صاحبه إلى وصف البنية الصوتية في الشعر العربي القديم. ولما لا نقول انه نموذج تقويمي وإن ظلت معاييره -في واقع الأمر- قاصرة عن استيعاب النسيج المعقد للمكون الصوتي في الشعر العربي القديم؟!

ولذلك أسباب نرجعها إلى تصور الباحث ومنهجه في التعامل مع مادته.

المكون الصوتي والقيمة الجمالية

ماذا يمكن أن يقدم الناقد الأدبي اليوم في مجال دراسة الإيقاع الشعري، حتى ولو كان المقصود بالشعر هنا الشعر القديم؟ هل يكتفي بإعادة تنظيم المفاهيم القديمة وفق نموذج يرضي النزوع العلمي الشائع اليوم؟ أم أنه مضطر لإعادة النظر في هذه المفاهيم في ضوء نظرة جديدة للشعر تستفيد من الأصول النظرية للفن الشعري مع التقيد بحدود جماليات الشعر القديم؟

لا تعني الحداثة بالضرورة الكشف عن البنيات والأنساق ووضع النماذج؛ فمثل هذا المفهوم يتناسى شيئا هاما وهو أننا، قبل كل شيء، بإزاء تجربة انسانية. وقد يكون الأهم

بالنسبة إلى متلقي هذه التجربة هو إدراكها وتذوقها على نحو يوازي عمقها وتعقيدها بدلا من إحالتها إلى قواعد جزئية جافة قاصرة عن استيعاب خصوية الشعر. وأعتقد أن فشل البلاغة المدرسية في تحليل الشعر يعود في المقام الاول إلى ما أولته من أهمية قصوى لمبدأ القاعدة دون الموضوع، الذي يظل، على أية حال، مستعصيا على الضبط العلمي الصارم.

إن الانتقاد الذي وجهه الباحث إلى البلاغة العربية في عصورها المتأخرة، لم تنج منه دراسته للبنية الصوتية؛ يقول: "ولعل نزعة التصنيف والتخصيص التي سادت في هذه المرحلة من تطور الفكر المنهجي العربي هي المسؤولة عن سوء فهم فاعلية العناصر البنائية في الشعر. كما أن ذلك نتيجة محاولة البحث عن منظومات فكرية عامة دون معاناة الموضوع (أي الشعر)."(3)

لم يقدر للباحث -فيما أرى- أن يستثمر الروح النوعية للشعر بالقدر الذي يجعله مطمئنا وهو يضع عنوانا لدراسته على هذا النحو: "تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر". واني لا أتعدى الحقيقة لو استبدلت به عنوانا آخر: "تحليل الخطاب البلاغي- البنية الصوتية في البلاغة". بل إن الرؤية ستستقيم عندئذ على نحو أفضل، ولربما وضعنا الدراسة في إطارها المناسب.

إن أخطر قراءة يمكن أن يقدمها باحث معاصر للمكون الصوتي في الشعر القديم، هي أن تكون انطلاقته من النصوص الشعرية مستئنسا بالتنظير البلاغي، غير أن الباحث كان يرجح كفة هذا التنظير على معاينة الشعر نفسه.

لقد وجد الباحث نفسه في النهاية وسط جهاز نظري بلاغي عتيد يملك من الصلابة والدقة والشمول ما يمكنه من فرض نفسه، ولم يكن متيسرا التخلص منه إلا بالإصغاء إلى الشعر نفسه والاستفادة من الخبرة المتراكمة لأصول هذا النوع الأدبي العريق. بهذه الطريقة يمكن اقتراح منهج لتحليل المكون الصوتي في الشعر القديم، منهج نابع من طبيعة هذا الشعر إذا كنا نرى بأن البلاغة القديمة لا تفي بتذوقنا الجمالي لقصائد ما تزال تؤثر فينا حتى اليوم. ولكن الباحث آثر أن يصدر عن البلاغة وارتأى صياغتها من جديد باعتبار الصياغة خطوة أولى نحو بناء المنهج. وهو بذلك إنما كان يقطع أواصر الإرتباط التي يمكن أن توجد بين المكون الصوتي وبين الدراسة النقدية لتجلياته الجمالية.

والحق أن الباحث كان، بين الفينة والأخرى، يشعر بأن دراسة هذا المكون ينبغي اخضاعها لشروط السياق الشعري،[4] وإن لم يفلح بشكل عام في الإفلات من سلطة التوجيه البلاغي. إلى هذا الحد نكون قد وصلنا إلى الخلاصة الآتية: يقترح الباحث منهجا لدراسة المكون الصوتي في الشعر انطلاقا من الخطاب البلاغي القديم مع تعديلات اقتضتها دراسات حديثة في المجال نفسه. ولكن الذي استقر في الأذهان بعد قراءة البحث هو وفاء الباحث للمادة البلاغية؛ أي أن المنهج المقترح لا يعدو أن يكون مجرد هيكل صوري عام يحتوي على جميع صور المكون الصوتي الملاحظة في الشعر القديم، غير أننا نظل بعيدين عن المنهج باعتباره تصورا نقديا مضبوطا لتحليل المكون الصوتي في الشعر؛ التصور الذي يستند إلى ضوابط تعكس ماهية الشعر ووظيفته في نظر الباحث.

واذا كنت قد ألمعت فيما سبق إلى أن الباحث كان يصوغ، طوال فصول دراسته، بعض المعايير النقدية لتقويم المكون الصوتي في الشعر القديم، فإنها -في تقديري- تظل معايير غير كافية لإبراز القيمة الجمالية للمكون الصوتي في الشعر القديم، فالباحث الذي لم يتجاوز معيار البيت الشعري، لم يستطع بلورة مبادئ نقدية جمالية للمكون الصوتي خارج مفهومي الكثافة والتفاعل في إطارهما الضيق. وهذا الأمر لم يجعله فقط أسير التصور البلاغي القديم بل حال بينه وبين استثمار معظم عناصر هذا التصور ومقوماته.

لقد كان البيت الشعري يوجه الشاعر في نظمه والناقد في صناعته، ولكن سلطة البيت الشعري لم تكن دائما مطلقة، فقد كان "الغرض الشعري" بما هو إطار فني معيارا حاضرا في ذهن الشاعر والناقد. ولا أغالي إذا قلت بأن صياغة سمات أسلوبية كثيرة في خطابنا النقدي والبلاغي ترجع إلى هذا المعيار، مثل "الاستهلال" و"الخروج" و"الإنتهاء"؛ فهذه المقولات البلاغية وإن لم تكن مقومات صوتية بالمعنى الدقيق، فإنها لا تتنكر للإطار الصوتي، وهي سمات موقعية في بناء القصيدة وتشكل التوازنات نسيجها ووظيفتها؛ أي أنها تمثل صيغا أسلوبية يصعب إدراكها بمعزل عن المقوم الصوتي، وتضطلع بوظيفة إيقاعية ودلالية لا يمكن تصورها إلا في سياق بناء القصيدة.

لقد ظل الباحث محصورا في نطاق المصطلح الصوتي الصرف وفي نطاق مفاهيم الكثافة والتفاعل. ولم يسع إلى الكشف عن مبادئ أخرى لعلها توجد مبثوثة في تضاعيف الخطاب

البلاغي ويتطلب أمر إضاءتها جهدا شاقا؛ وفي هذه الحال نفترض أن يصبح الشعر المرجع الأعلى للباحث من أجل صياغة منهج ملائم لتحليل المكون الصوتي. وأما الاقتصار على حقل التنظير البلاغي، فإنه بالإضافة إلى ما يترتب على ذلك من قصور الوعي بجميع معطيات هذا التنظير، فإنه قد يسم آداة الباحث بالقصور في إدراك القيمة الفنية للمكون الصوتي في النماذج الشعرية القديمة المشهود لها بالجودة. وقولي بمفهوم القيمة يتجاوز البعد الشكلي الخالص المستفاد من مفهوم الوظيفة الجمالية؛ وهذه الفكرة وقفنا عليها بالتحليل في أكثر من موقع في هذا الكتاب.

وأحيانا كان الباحث يتجاوز خطة البلاغة في تحليله للتوازنات الصوتية إلى ما أفاده من النقد الحديث،وأخص بالذكر هنا تلك الفقرة التي أشار فيها إلى "الكلمة المولدة للتوازن".[5] حيث تجلى التوجه البنيوي للباحث. ولو أنه نظر إلى النص نظرة نقدية أرحب لقدم لنا تحليلا أعمق عن وظيفة المكون الصوتي في سياق النص الشعري، فهو ليس نسقا مستقلا عن بقية المكونات، وأهميتها ليست إيقاعية خالصة.

إن الفكرة المقترحة أعلاه أقوى دليل على ضرورة تناول المكون الصوتي ضمن الشبكة اللغوية الفنية المعقدة للقصيدة وعدم استقامة التحليل الذي ينحصر في مكون مهيمن؛ فهل لفظة "جليد" المولدة للتوازن، نواة صوتية أم دلالية؟

إن تحليل الباحث للمقطوعة بل وفي مواضع شتى من دراساته يوهم القارئ بالسلطة المطلقة للمكون الصوتي في تصوره لماهية الشعر. فإذا كانت البلاغة الغربية قد انتهت في مراحل تطورها إلى بلاغة الاستعارة الأمر الذي هدد امبراطوريتها الواسعة بالانهيار، فإن البلاغة العربية التي ارتبطت بالشعر بجميع مقوماته، قد تؤول إلى بلاغة مقيدة، ما لم نكف عن اختزال الشعر في المكون الصوتي.

ماهية الشعر وسلطة المكون الصوتي

إن التقدير الذي حظيت به الموازنات الصوتية، في تصور الباحث للشعر، قاده إلى اعتبار بلاغة الإعجاز غير شعرية:

"الموقع الهامشي الذي احتلته الموازنات ناتج عن الاستراتيجية العامة لنظرية المعنى التي ولدت في أحضان نظرية الإعجاز.. ومعلوم.. أن الجرجاني.. إنما كان يبحث عما يتميز به النص القرآني ويتفوق فيه. ومادام النص القرآني ليس شعرا.. فمن المحتمل أن تبنى له بلاغة غير شعرية.. بلاغة ترضي النص الخطابي النثري أكثر مما تنصف النص الشعري".[6]

يمكن أن نفهم موقف عبد القاهر من المكون الصوتي في سياق تصوره الخاص عن "الأدبية"، ذلك التصور الذي يستخلص من صياغته الجديدة لقضية "اللفظ والمعنى"، وهي الصياغة التي ترجع أصولها ومقدماتها إلى الجهود البلاغية التأسيسية.

لقد كان عبدالقاهر يصدر عن تصور مفاده أن جميع عناصر بنية التعبير الأدبي هي في جوهرها معاني، فحتى التجنيس والسجع -وهما عنصران صوتيان- لا تحصل قيمتهما الفنية إلا بتماسكهما مع المعنى: "فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى.. وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه.."[7]

إن من شأن هذا التصور أن يرفض السمات اللغوية العارية من الدلالة، وكأن جيء بها ضربا من الحلي على جهة التكلف. فهذه العناصر الصوتية لا تضطلع بوظيفتها الشعرية حتى تكون المعاني هي المالكة لها وليس العكس.

وقد نتفق مع الباحث حول غياب المكون الصوتي من تصور عبدالقاهر البلاغي ومن مفهومه لجماليات اللغة، ولا داعي، في هذه الحال، لالتماس الأعذار والتأول له. ونقول على جهة العموم، إن عبدالقاهر لا يعير المكون الصوتي الأهمية التي منحها لبقية المكونات الجمالية. ولكن هل ينهض هذا مبررا كافيا لوصف بلاغة عبدالقاهر بأنها غير شعرية؟! ما هو مفهوم الباحث للشعر إذن؟

يبدو أن الباحث يسير نحو اختزال ماهية الشعر في المكون الصوتي الإيقاعي الذي يعتبر مناط الخصوصية الشعرية، ويحكم على أي مقوم غير إيقاعي بالنثرية. على هذا النحو يصبح التوازي والنظم مكونين نثريين. وتبعا لهذه الرؤية، فإن معيار النظم الذي اعتبره عبدالقاهر مناط الجودة والتمييز بين مستويات الكلام، يصير مقوما لتحليل الخطاب النثري.

إنني أعتقد أن ماهية الشعر وإن احتل فيها المكون الصوتي موقعا كبيرا، فإن ضبط هذه الماهية يقتضي استحضار معايير تشكل أسلوب النثر بعمق يتجاوز كل ما تحقق على صعيد البلاغة القديمة. وفي هذه الحال يصعب القول بأن بلاغة الإعجاز بلاغة نثرية، بل ربما قررنا، عكس ذلك، أن هذه البلاغة ليست سوى بلاغة شعرية وأن النثر لم يستحضر فيها باعتباره إمكانية أسلوبية نوعية.

لقد انطلق الباحث من الافتراض الآتي: لما كانت بلاغة الإعجاز لا تعير أهمية كبيرة للمكون الصوتي؛ وهو المقوم الذي ينهض عليه الشعر، فالأولى أن تكون بلاغة نثرية، وهو افتراض بني على افتراض آخر، مفاده أنه لما كانت بلاغة الإعجاز تصدر عن نص نثري لا مزية فيه للمقومات الصوتية، فإنها لا يجوز أن تكون إلا بلاغة نثرية، والمشكل كامن بالحقيقة في جذور تصور الباحث للشعر والنثر.

الهوامش:

1 - تحليل الخطاب الشعري -البنية الصوتية في الشعر (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، 1990 ، وانظر أيضا كتابيه عن منشورات دراسات. سال: "الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية" و"اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي".

2- البنية الصوتية، ص: 293.

3- نفسه، ص: 274.

4 - نفسه (انظر الصفحات الآتية: 137و190و218و221و270).

5 - نفسه، ص: 190-192.

6 - الرؤية البلاغية، ص: 84.

7 - عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 8-10.

- 3 -

مفهوم الصورة الشعرية

دفاع عن البلاغة

لا أغالي لو قلت إن "الصورة الشعرية" من بين المفهومات الأكثر التباسا في النقد الأدبي الحديث. ليس فقط لأن ثمة مصطلحات أخرى تتداخل معه مثل "الصورة الأدبية" و"الصورة الفنية" و"الصورة البلاغية" و"الصورة البيانية" ولكن لان الخطاب النقدي حول هذا الموضوع لم ينجح حتى الآن في التناول العلمي الدقيق للمفهوم.

في هذا المقال، أطمح إلى إثارة إشكال مفهوم "الصورة الشعرية"، من خلال مناقشتي للدراسة التي صدرت مؤخرا للأستاذ "محمد الولي" تحت عنوان "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي". وستركز هذه المناقشة على التصور النظري والمنهجي الذي تناول به الباحث هذا المفهوم المحفوف بالالتباس.

طبيعة الصورة الشعرية

ينتهي قارئ هذه الدراسة إلى نتيجة وهي أن الصورة الشعرية التي تضفي على الكلام صفة الشعرية وتكون في قبضة الوصف والتحليل البلاغيين تتمثل في "التشبيه" و"الاستعارة".

وإذ يقتصر الباحث في تحديده لعناصر الصورة الشعرية على الصورة القائمة على المشابهة فإنه يلغي جملة من "الصور" من مجال التصوير الشعري. ومن هذه الصور "المقابلة" التي أدرجها دارس مثل "علي البطل" في تعريفه للصورة الشعرية، هذا التعريف الذي اعترض عليه الباحث في كونه "تتعايش فيه كيانات متنافرة، إذ كيف يمكن الجمع بين الصورة الشعرية والمقابلة التي لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تعتبر صورة شعرية. إنها حلية بديعة

ولا علاقة لها بالتصوير الشعري بأي معنى من المعاني" (209) في هذا النص رفض قاطع لاعتبار "المقابلة" من باب التصوير الشعري، والسبب في هذا الخلاف بين الموقفين أن كلا من الباحثين يصدران عن منطلقات متباينة في فهم مصطلح "الصورة الشعرية".

"فعلي البطل" ينظر إلى التصوير الشعري نظرة رحبة تستحضر جميع الأدوات التعبيرية التي يتوسل بها الشاعر، ولعلها نظرة أقرب إلى مراعاة خصوصية الجنس الأدبي الذي ينطوي عليه مصطلح "الصورة الشعرية". بينما يحرص "محمد الولي" على ضبط المصطلح وتضييقه لان "هذا الاستخدام لمصطلح الصورة لا يسعف على التحليل كما يجرد الصورة من المعنى المضبوط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبيرالشعري (ص: 10). ولكن هل يؤدي هذا النوع المخصوص من أدوات التعبير الشعري المتمثل في الاستعارة والتشبيه ما يحمله مصطلح "الصورة الشعرية" من اتساع وعمق؟ ألم يكن الاجدر به الاكتفاء بمصطلح "الصورة البيانية" الذي استخدمه على أية حال مرادفا للصورة الشعرية؟ (177).

إن "المقابلة" تختلف بلا شك عن الاستعارة والتشبيه أو الكناية والمجاز المرسل، من حيث إنها لا تنتمي إلى مجال التصوير البياني، ولكنها قد تكون آداة تعبيرية فعالة في مجال التصوير الشعري، مما قد يعني أنها تمتلك من القدرة ما تمتلكه بقية الادوات البيانية كي تصبح صورة شعرية، أو على الاقل، عنصرا من عناصر الصورة الشعرية. ففي بيت المتنبي الذي استشهد به الباحث:

هو البحر غص فيه إذا كان ساكنا   على الدر واحذره إذا كان مزبدا

تمثل "الصورة الشعرية" شبكة من الخيوط المتضافرة؛ أو رزمة من العناصر المتفاعلة التي تكون في المحصلة النهائية ما ندعوه بالتصوير الشعري في مقابل التصوير الروائي، الذي يمتلك أدواته وتقنياته، وفي مقابل التعبير العادي المتداول. على هذا الأساس يمكن أن نفك نسيج الصورة الشعرية في البيت السابق إلى العناصر الآتية: التشبيه + المقابلة + المعجم الحسي + الوزن + الإيقاع.

قد يكون التشبيه حقا هو العنصر البارز الذي وجه البيت وحقق الخرق الدلالي، ولكن هذا لا يحول دون إسهام الادوات الاخرى في التصوير الشعري: فالمقابلة تخلق تعارضا دلاليا

يكشف عن جوهر شخصية الممدوح وعن رؤية الشاعر للاشياء، على نحو ما يخلق توترا لدى المتلقي في إدراك المعنى الشعري.

ولم تحظ صور المجاورة المصطلح عليها بالمجاز المرسل والكناية بأية عناية من الباحث وذلك لأن هذه الصور تقوم على الأعراف وتفتقد إلى الطاقة التخيلية، يقول: "إننا أمام المجاز المرسل والكناية نواجه "صورا" ينعدم فيها الخيال، ذلك الذي بسببه تستحق الصورة الأدبية إسم صورة (230) هذا التهوين من قيمة الكناية لا نعثر عليه عند عبدالقاهر الجرجاني الذي يرى أن: ""الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل الكائن على حد الاستعارة" وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية "فإذا قلت" "هو طويل النجاد" كان له تأثير في النفس لا يكون إذا قلت: "هو طويل القامة".. لا يجهل المزية فيه إلا عديم الحس ميت النفس وإلا من لا يكلم".[1]

وتنطوي الكناية على طاقة عقلية تستوجب من المتلقي النظر اللطيف والقيام بعمليات ذهنية تكفل لها اللذة الجمالية: "ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: "هو كثير رماد القدر" وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة. وهكذا السبيل في كل ما كان كناية. فليس من لفظ الشعر عرفت أن ابن هرمة أراد بقوله:

ولا ابتاع إلا قريبة الأجل

التمدح بأنه مضياف، ولكنك عرفته بالنظر اللطيف."[2]

لم يستحضر الباحث عملية التلقي في تقويمه للكناية ولم يستحضر السياق الذي قد ترد فيه، بل نظر إليها معزولة. وقد يكون جانب من التهوين الذي لحق الكناية راجعا إلى التصور الاسلوبي الذي يصدر عنه الباحث والذي لا يرى أي قيمة للنثر بالقياس إلى القيمة السامية

التي يحظى بها الشعر. ومعلوم أن الكناية ارتبطت بالنثر بينما ارتبطت الاستعارة بالشعر.

وإذا كان "ستيفن أولمان" لم يعتد إلا بالصورة من حيث هي تعبير لغوي عن تماثل ما، التي تندرج ضمنها الاستعارة بالدرجة الاولى. وذلك لتقديره أن "معظم الصور هي ذات وحي استعاري" وأن الكناية لا تملك أصالة الاستعارة وقدرتها التعبيرية، إلا أن "هذا لا يعني أن الكناية تفتقر للقدرة التعبيرية، وأنها لا تستطيع أبدا أن تشكل صورة". وقد استشهد بمجموعة من الكنايات تمثل صورا حقيقية؛ ففي "التعبير المثير: سطح الصمت الأزرق" فإنما نعثر أيضا على صورة رائعة ومدهشة تستمد أصلها من علاقة كنائية" و"في عنوان [رواية] الأحمر والأسود" يعد اللونان كما يعرف الجميع، كنايتين غير أن الصدمة العنيفة لتجاورهما تحدث تأثير صورة حقيقية"[3] ولعل هذه القيمة الفنية التي تحظى بها مثل هذه الكنايات هي التي جعلته يتساءل عن التضييق الذي لحق مفهوم الصورة المقصورعلى مجال التعبير بالتماثلات.

لقد تبنى "أولمان" منهجا يقوم على الاقتناع بأن الصورة ينبغي أن تقدر في السياق الكلي للعمل الأدبي حتى يتم تثبيت وظيفتها في البنية الكلية للعمل وتأثيره[4] ولعل هذا المنهج من شأنه أن يقدر القيمة الفنية للصور وفق الوظائف التي تضطلع بها في سياق النص الأدبي.

إن التحليل الأسلوبي، على نحو ما أشار إلى ذلك فرانسوامورو-"هو عرضة لمأزق تجاهل عديد من الكنايات. والحال أن هذه الكنايات تقدم علامات ثمينة حول أسلوب الأثر المدروس. وحول رؤية الأشياء التي يريد المبدع أن يوحي بها."[5]

وليس مهما بعد هذا أن تكون الكناية أقل لفتا للنظر من الاستعارة، فلن يؤدي بنا ذلك إلى أن نسلبها طاقتها التصويرية.

ينطلق الباحث في المحصلة النهائية من التعريف الذي يحدد "الصورة الشعرية" في المحسنات القائمة على المشابهة وتلك التي تقوم على المجاورة. وهو يعتد بالأولى دون الثانية. وهو بهذا الصنيع يضيق مفهوم الصورة الشعرية في نطاق الصور البيانية دون أن يسمح للعمل الشعري بإفراز أدوات تصويرية تستحق الانضواء تحت تسمية "الصورة

الشعرية" خاصة أن المصطلح جديد لم يكن واضحا في البلاغة القديمة التي كانت لها مصطلحاتها الدقيقة. والباحث نفسه أشار إلى هذه الميزة في المصطلح البلاغي القديم، وهو ما يفتقده الدارسون المعاصرون في مصطلح الصورة الشعرية الذي يبدو أنه "فقد الكثير من بريقه وجاذبيته، وقد أخذ النقاد يهجرونه نظرا لكونه غير دقيق. ولكونه مضللا في بعض الجوانب"(174) وإذا كانت هذه الملاحظة صحيحة فإنها تفيد أمرا هاما وهوأن الصورة الشعرية ليست فقط بديلا للأدوات البيانية الموروثة عن البلاغة القديمة ولكنها تستوعب أيضا أدوات تصويرية أخرى.

ولعل هذا الاتساع وهذه الشمولية هما اللذان يوحيان بغياب الدقة الذي أشار إليه الباحث، وهو مع ذلك يأبى إلا أن ينفي عن الصورة الشعرية ما قد يتصل بها من أدوات لا تنتمي إلى "علم البيان":

"إن هذه بديهة لا تناقش، أي أنني عندما أقول صورة فإني أعني التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز.. والاختلاف بين الدارسين في تضييق هذا المفهوم وفي توسيعه" (169).

يبدو أن الباحث لا يدرك الإشكال العميق الذي ينطوي عليه مصطلح "الصورة الشعرية" الذي لا يجوز اختزاله في "الصورة البيانية"، وإلا فإننا نهدد المصطلح بافتقاد العمق الذي ينطوي عليه والمتمثل في بعده الجنسي (نسبه إلى الجنس الأدبي) أي أن للجنس الأدبي سلطة في تكييف الأدوات التعبيرية المستخدمة فيه. على هذا النحو يغدو الحديث عن الصورة حديثا شائكا لا نصادفه -مع الأسف- في البحث الذي نناقشه. فنحن نتابع صفحات الدراسة دون أن نشعر بوجود أي إشكال في مفهوم "الصورة الشعرية"، من هنا اتسمت مناقشته لبعض الدارسين المعاصرين بإغفال جوهر الإشكال.

على الرغم من اتفاقي مع الباحث في انتقاده لمنهج "خالدة سعيد" في تحليلها للصور، الذي ركز على الثنائيات دون غيرها، ولم ينجح في إبراز التصوير الشعري كما أنه لم يقم على منهج علمي دقيق، إلا أنني لا أتفق مع الباحث الذي يبدو أنه مشدود إلى تحقيق صفة العلمية في الوصف من خلال البلاغة التي يراها مؤهلة لذلك. غير أن التحليل البلاغي، في واقع الأمر يظل قاصرا عن ضبط كل آليات التصوير الشعري. وقد كانت الدراسة تعي هذا وإن كان ليس مبررا كي تتنصل من الوصف البلاغي الذي قد يفيدها، بالتأكيد، في رصد

بعض عناصر الصورة الشعرية على نحو دقيق. لم تتقيد الدارسة بمفهوم الباحث للصورة الشعرية، فقد كانت تدرك أن التصوير الشعري يتشكل نسيجه بهيئات مختلفة تجعل الاقتصار على الوصف البلاغي عملا غير كاف، لأجل ذلك لجأت في تحليلها إلى التقاط الثنائيات، وهو أمر كشف عن أن صرامة الوصف البلاغي لا تحل إشكال الصورة الشعرية وإن نجحت في وصف الصورة البيانية.

لقد رفض الباحث جملة من الأدوات التعبيرية الشعرية المتمثلة في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس التي تدخل في تكوين الصورة الشعرية. "فهذا الاستخدام لمصطلح الصورة لا يسعف على التحليل كما يجرد الصورة من المعنى المضبوط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري"(10).

ينطلق الباحث من قاعدة ثابتة لديه وهي أن الصورة تطلق بالضرورة على لون محدد من ألوان التعبير، لأن الاستخدام العام للمصطلح يخل بالتحليل. وهذا إن كان صحيحا، فإن تقنين الصورة الشعرية في عنصر المجازيجافي المدلول الحقيقي للمصطلح ويسلبه عمقه، ذلك أن بعض الدارسين أشاروا إلى أن الصورة قد تتشكل بواسطة تعابير حقيقية وهو ما ينكره الباحث، ويعد الابيات الخالية من المجاز وصفا عاديا للأشياء ولا يجوز اعتبار الوصف الحسي للأشياء من قبيل التصوير الشعري. فكل كلام خال من المجاز هو كلام "نثري" فقير الشعرية (174).

أجد نفسي هنا مضطرا للعودة مرة أخرى إلى "ستيفن أولمان" كي أطرح سؤالا بدالي أنه كان حريصا على تفاديه: أليس المفهوم الشائع للصورة ضيقا إذا لم نعتد بالتعريف الذي يحددها من حيث هي تصور ذهني؟ إنني أشير هنا إلى أن مفهوم "الصورة الشعرية" لم يطرق حتى الآن بجدية وأن الإشكال العميق الذي ينطوي عليه ضاع في ظل انطباعية النقد التعميمي وفي خضم التوجهات البلاغية التبسيطية. لقد تبين من التمهيد الذي خص به مناقشة "الصورة الشعرية" أننا لسنا بإزاء مفهوم معقد، مادام الباحث قد اختزل إشكاله النقدي الأدبي إلى "الاستعارة".

إن الصورة الشعرية عند الباحث هي الاستعارة والتشبيه. وقد استحق هذان المحسنان أن يكونا صورتين شعريتين لتوفرهما على شرطين أساسيين لأية صورة شعرية وهما: أولا، أن

تكون فضلة، أي زائدة على المعنى المراد توصيله. ثانيا، أن تقدم الفكرة بشكل ملموس. وإذن فالمقصود بعبارة الصورة الحسية المتمثلة في الكلام والتي لا تكون ضرورية لأجل توصيل وتأدية المعنى. إنها تقتصر على التقديم الجمالي والحسي للفكرة، هذه الصورة المتحققة في الكلام يتم الإستغناء عنها، بمجرد تلقيها، مقابل المحتوى المراد توصيله" (37).

ينطلق هذا التصور من مفهوم جون كوهن للإستعارة. فهي لا تتحقق عنده إلا بإلغاء المعنى الأول وتعويضه بمعنى آخر ينسجم مع السياق (239) والحق أنه لا يجوز اعتبار الصورة معنى زائدا بل هو معنى يضاف إلى المعنى الأول يخلق معه توترا دلاليا وكما إخباريا أكثر كثافة وأقوى احتمالا. وهو شيء تكتسب به اللغة المجازية شعريتها، ومتى اختفى المعنى الأول لصالح المعنى الثاني فإن العبارة تفقد استعاريتها ومن ثم قدرتها التصويرية.

ومثل هذا المفهوم للإستعارة نعثر عليه عند عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" وهو ما لم يشر إليه الباحث.

لقد رفض عبد القاهر تعريف الإستعارة بأنها نقل العبارة عما وضعت له في أصل اللغة، ذلك التعريف الذي لا يصور ما في الإستعارة من مبالغة. يقول إنهم "يذهبون عما هو مركوز في الطباع من أن المعنى فيه المبالغة وأن يدعي في الرجل أنه ليس برجل، ولكنه أسد بالحقيقة، وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يعارالمعنى وأنه لا يشرك في اسم "الأسد" إلا من بعد أن يدخل في جنس الأسد". (6)

يرفض عبد القاهر فكرة النقل من منطلق نظريته في المعنى: "فالإستعارة إنما هي ادعاء معنى الإسم للشيء، لا نقل الإسم عن الشيء وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الإسم للشيء. علمت أن الذي قالوه من "أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له "كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الإستعارة ادعاء معنى الإسم، لم يكن الإسم مزالا عما وضع له، بل مقرا عليه". (7)

إن فضيلة هذا التعريف الذي يجد سياقه في نظرية عبد القاهر للمعنى، انه يتضمن اعترافا بالأبعاد التخييلية للإستعارة، فلفظ (أسد) يحتفظ بمقوماته الدلالية ويثبت للشيء على سبيل المشابهة : أي أن لفظ الأسد في عبارة (رأيت أسدا) تفيد الحيوان المعروف

بخصائصه ، بالإضافة إلى معنى الشجاعة المنسجم مع السياق. وهذا من شأنه خلق توتر دلالي داخل العبارة الاستعارية يضفي عليها الطاقة التصويرية،بينما يفيد "النقل" أن لفظ (الأسد) قد تحول عن دلالته الاصلية إلى معنى جديد، وهو الشئ الذي قد يسلبه التوتر والطاقة الاستعارية.

أسلوبية الانزياح وثنائية الشعر / النثر

لقد أعلن الباحث أنه سيعمد إلى قراءة المتن البلاغي والنقدي من منطلق مدى مراعاته "للشعر" باعتباره جنسا أدبيا محددا. وإذا كنا لاحظنا أن الدراسة لا تقدم أية اجابة مقنعة حول مفهوم " الصورة الشعرية" ضمن المنهج الذي رسمه الباحث لنفسه،فإن بعض العلل لهذا القصور تعود إلى التصور الأسلوبي الذي صدر عنه. لقد أقامت " أسلوبية الانزياح" جهازها النظري على أساس أن الشعر هو انتهاك لقواعد النثر. إنها اللغة الرفيعة le haut language في مقابل الكلام العادي؛ أي أن الشعر أفضل من النثر، فقد أصبح النموذج الأدبي الذي استقطب جهود الأسلوبيين في رصد خصائصه النوعية، بينما لم يحظ النثر بأية محاولة لفهم خصوصيته، بل لحقه الحيف من جراء التهوين من قيمته الفنية. وليس هناك أي مبرر لهذا الوضع الذي صار إليه النثر في الدرس الأسلوبي المعاصر غير عجز الأسلوبية عن تحديد القاعدة التي يتم على أساسها تمييز الشعر ولا يمكن أن يكون النثر قاعدة، ما دامت الفنون النثرية ذات قيمة مساوية ولها خصائصها النوعية والمشتركة.

إن الحديث عن الصورة في النثر لا يقل أهمية عنه في الشعر. غير أننا نجد التصورات النقدية والأسلوبية المعاصرة قد وضعت نظرياتها عن الصورة الشعرية في غياب شبه كامل لنظرية الأجناس الأدبية أو لبلاغة الفنون النثرية، الأمر الذي يشكك في فعالية النتائج المستخلصة عن "الصورة الشعرية". وهذا هو الذي يحملني على الإقرار بأن مفهوم "الصورة االشعرية" في هذه الدراسة، لم يتجاوز "الصورة البيانية" التي يتوارد تحققها في الشعروالنثر.

لقد تعامل الباحث مع الشعر وكأنه الفن اللغوي الوحيد الذي يحتكر التصوير، مع أن النصوص البلاغية القديمة لم تسلب الفنون النثرية خاصيتها التصويرية. ولقد أشار الباحث

نفسه إلى ما أسماه حازم القرطاجني "بالمحاكاة بغير واسطة" وهي المحاكاة السردية القصصية (143) التي لا تقوم بالضرورة على الصورة الشعرية بالمفهوم المتداول.

إن إشارة "حازم" بالغة الأهمية في رد الإعتبار إلى النثر من هنا تتجلى خطورة الإنجاز العلمي الذي أعده الأستاذ محمد أنقار في دراسته "للصورة الروائية"، وأيضا الإشارات الهامة التي نصادفها في كتاب الأستاذ حميد لحميداني عن أسلوبية الرواية. (8)

إن أي تنظيرللصورة الشعرية لم يقم على اعتبار لأنماط القول المختلفة، يظل تنظيرا قاصرا لا يمكن أن يطور البحث البلاغي في مجال الصورة الأدبية.

الصورة الشعرية ومفهوم الأدبية

في تعقيبه على نص لعبد القاهر الجرجاني، يقول: "يندر أن يتخذ الجرجاني موقفا بهذا الوضوح لأجل مناصرة الشكل، ولم يكتف الجرجاني بهذا بل وصل به الأمر إلى حد أنه أدار ظهره لطبيعة المادة التي تتكون منها" (48).

والحق أن نص الجرجاني يحمل جوهر تصوره للأدبية من خلال حديثه عن الصياغة والتصوير والتشكيل (لاحظ أن عبد القاهر لا يستعمل مصطلح الشكل). وهذه المصطلحات تفيد وجود المعنى، أي أن اللغة الأدبية أداة تحمل معنى وهذه نظرة ليست شكلية، إنها أقرب إلى البلاغة القائمة على الدلالة بالمعنى الذي نجده في سيميائيات يوري لوتمان.

وليس معنى هذا الكلام أن عبد القاهر يفصل بين بنية اللغة الشعرية وبين محتواها، بل إنه أقام تصوره على التلاحم بين هذين المكونين معتبرا "التشكيل" أو "التصوير" خاصية تحدد أدبية النص. ولا يجوز بعد هذا اعتبار الجرجاني من أنصار الشكل. فما المقصود بالشكل؟ أليس هو المأزق الذي انتهت إليه الاتجاهات النقدية الحديثة؟

لقد أولى عبد القاهر عناية فائقة للمتلقي في بناء تصوره للأدبية، وللصورة الشعرية -بالمعنى الذي يستخدمه الباحث في دراسته- بحيث يجوز لي اعتبار المتلقي بعدا من أبعاد أدبية النص وفق تصور عبد القاهر. غير أن الباحث الذي وقف على هذه الحقيقة عندما قرر عن نوع من المشابهة في بعض الإستعارات، إنها مشابهة تتحقق "خارج اللغة أي في ذات

الانسان باعتبار نوع الاستجابة التي يبديها أمام طرفي الاستعارة وهذا شيء وقف عليه الجرجاني وحلله تحليلا دقيقا"(74) سينكر الدور المنوط بالمتلقي في إدراك الصورة الشعرية، معتبرا ذلك خارجا عن الوصف العلمي الذي يدعو إليه الانشائيون المعاصرون: "إننا بإدخال عنصر المتلقي نكون قد حشرنا في الموضوع المقيد بالوصف عنصرا مائعا يند عن كل ضبط وكل وصف"(182).

إن الباحث بولائه التام للاتجاه اللساني الداعي إلى الارتباط بالنص، أدار ظهره للمتلقي معتبرا إياه عنصرا مائعا، من هنا تحفظه بشأن البعد التأثيري للصورة، وكأن النص بنية مغلقة يجوز أن تفحص أدبيا خارج شروط تلقيها، وهذا معناه الالتزام بتصور شكلي للنص الأدبي.

وفي تمييزه الاستعارة الشعرية عن الاستعارة العادية، لجأ الباحث إلى استخدام مفهومات تبلورت في إطار الاتجاه اللساني. يقول عن الاستعارة في الشعر: لا تستعمل لضرورة تواصلية، لا تستعمل لملء أي فراغ، لا تستخدم لمعنى لم توضع له كلمة تدل عليه.. إن وظيفتها لا علاقة لها بالحاجات اللغوية في المجتمع أو في المختبرات.. إن وظيفتها جمالية.. إنها توصل ما يمكن إيصاله.. إن الاستعارة قد تعرقل هذا التوصيل. وقد نجد المعنى باهتا وربما مفترضا فقط.. إن الاستعارة بمجرد تحويلها إلى خادم للمعنى أي التوصيل، تتم التضحية بالشعر. لهذا فمن المحال التوفيق بين التوصيل والشعر"(257-259).

في هذا النص أصداء للاتجاه الشكلي في تنظيره للشعر. هذا الاتجاه الذي لم يخل من ثغرات، لعل أهمها اختزال الشعر إلى "الوظيفة الشعرية" وما يؤدي إليه ذلك من إقصاء للتوصيل، وهي الوظيفة التي لا تنفصل عن أي نظام لغوي.

إن التوظيف الفني للاستعارة ينأى بها عن أن تكون مجرد لفظة لتأدية معنى محدد، لكنه لا يلغي وظيفتها التوصيلية أو "توصل ما يمكن إيصاله بطرق أخرى"، إلا إذا قسنا التوصيل في لغة الشعر على التوصيل الإخباري العادي. ففي هذه الحال لا يمكن التوفيق بين التوصيل والشعر، وعندئذ يجوز لنا اعتبار الوظيفة التواصلية ثانوية. ولكن إذا كان الحديث بصدد الشعر، فإن جميع الأدوات الفنية تعمل على تكثيف التوصيل لجعل هذا الفن اللغوي أكثر توصيلا من الاستخدام اللغوي العادي، من هنا تصبح "الاستعارة الشعرية" ذات كثافة

إعلامية لا تتحصل مع (الاستعارة العادية). ولكنه "الإعلام" أو "التوصيل" الذي يأخذ في الإعتبار، تعقد النظام اللغوي في الشعر وحضور المرجع وشروط الانتاج والتلقي على نحو متميز. عندئذ لا يجوز لنا أن نحدد "الاستعارة الشعرية" بالوظيفة الجمالية الخالصة. أليس هذا نوعا من الشكلانية غير المقبولة الآن؟! إننا نربأ بالبلاغة من أن تصبح ضحية هذا التصور الضيق.

لقد رفض الباحث المحتوى الإنساني والإيديولوجي للصورة واكتفى بالنظرة البيانية معتبرا أن الأدب هو "التزيين" وإذا ما استغنى الكلام عنه لم يصبح أدبا.

هذه النظرة وإن كان لها سندها وقيمتها. إلا أنها متطرفة وتخلط بين الرغبة في الدفاع عن البلاغة بروحها العلمية ووصفها الدقيق وبين التصور البلاغي للنص الذي لا يمكن أن يكون بالضرورة إجابة على كل أسئلة النص واحتواءً لخصوبته وغناه. ثم ما قيمة "التزيين" إذا لم ينطو على أبعاد دلالية تجعل منه عنصرا فنيا؟!

لقد حدد الباحث مجال الصورة الشعرية في الجمل التي تتوفر على خاصية الخرق الدلالي. أي أن الصورة "البيانية" هي مصدر الأدبية التعي تتولى البلاغة تحليلها: "إن البيان العربي له موضوع محدد وهو دراسة المجاز.. والبيان نظرية علمية. إذ أن لها مفاهيم منسجمة متماسكة وهي تتوفر على موضوع محدد"(170).

إذا كانت البلاغة تدرس التصوير في النص الأدبي. فإن مفهوم التصوير عند عبدالقاهر يشمل جميع الأدوات التصويرية التي تحدث خصوصية في المعنى ومنها "النظم". غير أن الباحث يأبى إلا أن يقصر التصوير على الجانب البياني معتبرا الأبنية النحوية لا تحمل وظيفة أدبية. فقد اعتبر انجاز الجرجاني "خلط بين نظرية "علم البيان" الشعرية ونظرية "علم المعاني" النحوية، التي تهتم بصحة التعبير لا "بالوظيفة الأدبية""(295). واللافت للنظر أن الباحث يقرر هذه الحقيقة بصدد رجل اعتد "بالنظم" واعتبره مصدر جمالية كثير من الاستعارات الناجحة في الموروث الشعري العربي.

وفي النهاية يدعونا الباحث إلى ضرورة الدراسة النصية بالاستناد إلى رصيد تراث البلاغة. وهي دعوة، بدون شك، لها قيمتها العظمى في بناء نقدنا الادبي الحديث. لكن قبل

ذلك ينبغي التفكير في إنجاز الخطوة العلمية الجادة لفهم هذا التراث وصياغته.

إنني مقتنع بأن أي استفادة لن تكون مجدية إلا إذا كانت البداية تنطلق من وعي وإدراك دقيقين لهذا الرصيد البلاغي الموروث. وهذا إشكال آخر!

الهوامش:

* – كتاب عن منشورات المركز الثقافي العربي، ط1. 1990 (وسأرفق النصوص المقتبسة من الكتاب بأرقام صفحاتها)

1 – عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، 1984. (ص:430)

2 – نفسه (ص:431)

3 – الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، ترجمة: محمد أنقار / محمد مشبال. دراسات سال. العدد 1990.4

4 – The image in the modern french Novel, Oxford Basil Blackwell 1963.

5 – " البلاغة- مدخل لدراسة الصور البيانية" ترجمة: الولي محمد وجرير عائشة. الحوار. ط.1 1989. (ص:52)

6 – دلائل الإعجاز (ص:432)

7 – نفسه (ص:437)

8 – أسلوبية الرواية – مدخل نظري. منشورات دراسات سال. ط.1 1989 وانظر دراسة لمحمد أنقار. مجلة فصول زمن الرواية العدد الرابع 1993 بعنوان: "الصورة الروائية بين النقد والإبداع".

- 4 -

الصورة والحداثة الشعرية

(قراءة نقدية في ديوان "نشيد البجع")(*)

تتجه بعض قصائد الديوان إلى الإلتفاف في نوع من التشكيلات اللغوية التي لا تبوح للقارئ بأسرار بلاغتها، ولا تسلم له مفاتيح المعاني. وأخشى أن تصير الصنعة اللغوية المسرفة في طلب الحيل، غاية الشاعر الذي استهوته شعارات الحداثة فانحرف عن التصور السليم لبنية الشعر ووظيفته.

وفي تقديري أن هذه الحداثة المعتمة، كان الداعي لها جملة أمور، فالشاعر لا يملك دائما القدرة على تشكيل واقعه جماليا، ففي كثير من الأحيان يعجز عن فهم التحولات المستمرة في هذا الواقع، فيلوذ باللغة التي سرعان ما تصبح لديه مجرد لعبة لا تثمر. وهو كثيرا ما ينطلق من النظريات المختلفة التي ترسم للشعر حدودا ووظائف لا تستجيب لمطالبنا الجمالية وطموحنا في التحول الاجتماعي والحضاري: إن القول -مثلا- بأن قيمة الشعر تتجلى في مدى تحقيقه لدرجة قصوى من الانزياح عن لغة النثر، غير صحيح، وخطورته على شعرائنا جليلة، فالشاعر الذي انحرف عن تأمل واقعه بعمق قد يصبح بسهولة كبيرة أسير رؤية ضيقة تتغذى من نسغ الاتجاهات الأدبية السائدة التي تفسد عليه قدرته على الخلق الشعري الحق.

إن الشاعر الأصيل قلما يعنيه تنظير النقاد. بل إن الابداع الحقيقي هو المنبع المؤصل لجميع النظريات، فالشاعر مطالب بأن يعي وعيا حقيقيا واقعه الذي يعيش فيه وأن يدرك ادراكا حصيفا المطالب الجمالية للمتلقي وإلا قضي لشعر هذه الحقبة من تاريخ حضارتنا بالموت في الرفوف.

إن الشعر الذي لا يخاطب الإنسان بجميع فئاته لا يمكن أن يضطلع بوظيفته الفنية، دون أن يعني ذلك أنني أطالب الشعراء بالمباشرة.

فلقد أثبت معظم الذين يكتبون الشعر أن "الإلغاز" مركب موطأ ميسر، وأن نظم قصيدة حداثية بالمعنى العميق قلما يوفق إليه الشعراء، مادامت الحداثة لا تلغي متطلبات التلقي، بل إن الشاعر الحداثي هو الذي يشكل شعره مراعيا أفق انتظار متلقيه، وهو هنا مجموعة من المعايير الجمالية المتبلورة في مرحلة معينة، وإذا كان الشاعر الاصيل، على نحو ما تقرر في بعض التصورات الجمالية المعاصرة هو الذي ينزاح عن القواعد والسنن الفنية السائدة، وهو ما ينسجم مع الحركات الشعرية الاصيلة، إلا أن هذا الانزياح لا يغدو قيمة جمالية إلا إذا توفرت شروط تداولية معينة. إن "الخرق" لا يحمل في ذاته أية قيمة جمالية، فهو لا يرقى، في نظر بعض البلاغيين المعاصرين، إلى أن يصبح خاصية مميزة للشعر. ولأجل ذلك ينبغي أن يعاد النظر في مفهوم الانزياح تداوليا، كما سبق أن قلت في مناسبة أخرى.

ولكن يظهر أن شعراءنا قد وقعوا تحت تأثير مجموعة من الحركات الشعرية التي كانت وراء صياغة مفاهيم نقدية موغلة في المثالية، وسرعان ما أصبح خطابنا النقدي يردد هذه المفاهيم دون أي مراجعة نقدية أو وعي مسؤول. وأصبحت القصيدة التي تحظى بترحيب النقاد هي تلك التي "تكسر" و"تفجر" و"تصدم" و"تخرق" و"تغرب" وتغلب الوظيفة الشعرية على الوظيفة الإبلاغية.

لقد تم كل هذا باسم الحداثة. وأية حداثة هذه لا تضع في اعتبارها القارئ؟ وأي شعر هذا لا يصدر عن مشكلات الواقع المادية والفكرية والجمالية لهذا المتلقي؟

إن مثل هذا الشعر تنتفي عنه الأصالة ويتعذر عليه إحداث التأثير ومن ثم يعرض عن كونه ينبئ ويتنبأ كما قال مرة الأستاذ (عبدالمنعم تليمة) يرد على (زكي نجيب محمود) الذي دفعته فلسفته الوضعية المثالية إلى أن يكتب مقالا يقرر فيه أن الشعر لا ينبئ.

لقد أثار النقد العربي مسألة "الغرابة" في الشعر، وفي هذا الصدد اشتغل التفكير البلاغي العربي منذ مراحله المبكرة في تجنيس "التجوزات" اللغوية وفي تفسير أسرارها الفنية، فقدامة يستحسن "الغلو". وعبدالقاهر الجرجاني يتحمس للطاقة التخييلية في التشبيهات ويسبر العمق البلاغي للتراكيب اللغوية. وحازم ينظر للتخييل والإغراب والتعجيب الذي "يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها" (المنهاج: 90).

ولكن ينبغي أن ألا تغرينا هذه الالفاظ ونتذرع بها لامتطاء صهوة الكلام فنقول ما لا يحبب إلى النفوس! فحديث نقادنا عن الغرابة كان مقرونا بإحداث "الأريحية" في نفوس متلقي الشعر. وأتصور أن الصعوبة التي يواجهها الشاعر تكمن في إحداث هذه "الهِزَّة" التي اعتبرها قدماؤنا ميزة للشعر ونتيجة للغرابة.

إننا ندرك الطبيعة الخاصة للشعر، ولكننا أيضا نؤمن بالبعد الإنساني لهذا النوع الأدبي. وأي تفريط في الطبيعة الخاصة للشعر وفي قيمته الإنسانية، هو إهدار حقيقي لهذا النمط من التعبير الفني الذي عايش الإنسان.

لقد انتهيت إلى هذه الخلاصات وأنا أقرأ ديوان الشاعر محمد بنطلحة "نشيد البجع" لأطرح سؤالا: ما هو الدور الذي يضطلع به الشاعر في مجتمع متخلف؟ لمن يكتب الشاعر؟

مرة أخرى أخشى العودة إلى أسئلة عتيقة، ولكن اسمحوا لي أن أسائل الشاعر والشعر من منطلق همومنا ومتاعبنا.

ينتهي قارئ الديوان إلى أن "محمد بنطلحة" طاقة شعرية لا تتمحل الابداع ولا تتعمل الخلق. ومع ذلك يشعر هذا القارئ بغياب نسق موحد في الكتابة الشعرية داخل الديوان، فهناك قصائد منفتحة وقصائد مغلقة، وقد تصادف داخل القصيدة الواحدة قلقا في النسق التعبيري بين الصورة الشعرية الموحية والعبارة المباشرة، بين الكثافة الشعرية والاسترسال النثري.

وإذا كان يلاحظ أن الصورة الشعرية في معظم قصائد الديوان ترد في جمل نحوية مفصلة، الشيء الذي قد يؤثر على كثافتها الشعرية، على نحو ما نعثر عليه في هذه الصورة:

"وكان الحديث يدور عن الطقس والذكريات الحزينة. فانتفضت في الدواخل أجنحة الطير حين يفاجئها الرعد في زمهريرالشتاء" (50).

فإن بعض الصورالواضحة التكثيف تركيبا ودلالة، كثيرا ما يعتريها ما يفسد هذه الكثافة ويحول دون تحققها الأمثل:

في موسم الخريف
تساقط الرجال مثل أوراق الشجر
تأخر المطر
في موسم الحرث.
وفات موسم الحصاد ناحلا
وجاء موسم النزيف

يعود تكثيف هذه الصورة إلى اختياره لدورة الفصول لأجل الترميز إلى دورة الحياة في واقع معين، إنه "غدر الفصول" تبدأ الحياة بالنزيف وتنتهي بالجوع. كما أن هذه الكثافة ترتد إلى توالي الأفعال في معظم الجمل المكونة للصور، بالإضافة إلى تكرار كلمة "موسم" أربع مرات، ووجود تجانس صوتي دلالي رائع بين لفظ "الخريف" في نهاية السطر الأول ولفظ "النزيف" في نهاية السطر الأخير. غير أن هذه الصورة ابتليت بتشبيه زائد (مثل أوراق الشجر) وقد كان التشبيه مختزنا في الصورة وفي ذاكرة المتلقي والشيء نفسه يقال عن عبارة (في موسم الحرث) التي لا معنى لها غير الزيادة في الوضوح وهو ما يسئ إلى وظيفة التكثيف الشعري في الصورة.

وقد تتحقق الكثافة بوساطة "الصورة اللازمة" التي تحتل بؤرة النص وتشد إليها بقية الصور التي تصبح امتدادا لها، وتعد قصيدة "نار القِرى" نموذجا لهذا النوع من التكثيف، فصورة نار القِرى المثبتة في عنوان القصيدة هي الصورة اللازمة التي تحلقت حولها معظم صور القصيدة التي تشترك معها في خاصية النار وهو شيء أكد الانسجام النصي في القصيدة وإن كنا نلاحظ أن هذه الصورة الكلية لا تحقق كثافتها على نحو أكمل.

ولنلاحظ هذه الصور وعلاقتها بالصورة اللازمة:

"لئن خطفتني يد البرق "/" وهذه أقمصة الصبر مشتعل كالغضا طوقها "/" عدت على صهوة البرق "/" على جبل الريف وجه يضيء كأنه نار القرى تحت سقط الرماد "/" بالله يا جمرة الشوق شبي عن الطوق "/" اغمس في وهج الكأس وجهي" "/" ومن عتبات الحروف التي اشتعلت في الحناجر ساخنة "/" هاك قلبي تجده براكين تشهق "/" وتحت سقيفة آه أحر

من الجمر" /" وراوحت بين دم يستعر" /"فما أصعب القول حين يكون حريقا " /" ماذا تكونين؟ ايقونة القلب؟ أم شمعدان الشوارع؟ " /" بوغاز طارق متسع للحرائق. والقلب نارتضيء".

تمثل هذه الصور تنويعا للصورة اللازمة في القصيدة وهو ما أضفى عليها انسجاما نصيا واضحا كان مصدركشافتها، غير أن الصورة الكلية لا تحقق وظيفتها الشعرية على نحو أكمل، لما يحدث من استرسال في المباشرة.

ففي قلب ذلك التيار من الصور الشعريةالموحية يقحم الشاعر فقرة مباشرة يقول:

"ماذا تقول العواصم؟ مهلا. فإن المطارات مفتوحة مثل بارات أندية الأبيض المتوسط للزبناء الاجانب في كل وقت، وللسفراء وللجنرالات، وللمدعوين فقط والجرائد محجوزة منذ يومين" (نار القرى: 48).

إن الكثافة المشار إليها أعلاه تضيع مع هذه التقريرات وهذا يؤثر على الصورة الكلية التي يطمح الشاعر إلى صياغتها وتوصيلها للقارئ.

وقد تكررت هذه الظاهرة في قصائد أخرى، ففي قصيدة "يا غبار السفر" يقحم الشاعر في قلب صورة شعرية موحية مفهوما مجردا تبدو قلقة وناشزة في السياق الشعري الأمر الذي يهدد الكثافة الاستعارية في الصورة:

"وحدها امرأة أيقضت في الذبالة وجد الفراشات، ما كفرت عن هواها العتي بشيء، وما أهملت فيه أحقادها الطبقية" (ص: 71).

وفي نص قصير (قصيدة بصمات الهمس) لم تتوفر للصورة الشعرية درجة عالية من الغرابة يختتمه بعبارة مباشرة، الشيء الذي أفقد النص طاقته الايحائية وعرض كشافته للاضمحلال:

كان في مقهى الفصول
يكتفي بالهمس في أذن الكؤوس المرهقة
أو بتحريك ذراع الملعقة

وإذا غطته حبات العرق

خلع النعل وأضحى زوبعة

إلى أن يقول:

حينما صادرت الشرطة كأسه

وتقصت بصمات الهمس فيها

وملفات السياسة (73)

وقد تتحقق كثافة الصورة في الديوان بواسطة "التضمين" ولكنه ظل محصورا في الصور الجزئية ولم يرق إلى البناء الكلي، أي ان الشاعر لم يعد إلى استغلال الرموز والقصص الاسطورية والتاريخية والدينية في بناء صورة شعرية كلية، بل كان رجوعه أو حواره مع التراث في تشكيل الصورة الجزئية التي لا تتجاوز الجملة:

- "لعل طائر الفنيق،
- يخلع جبة الحريق" (55)
- "كنت تفاحتي المشتهاة" (59)
- "لا تطمئني لرفع المصاحف"(60)
- "بوغازطارق متسع الحرائق" (52)

وأحيانا كان التضمين أكثر عمقا، إذ نجده يساهم في تشكيل صورة أكثر تفصيلا ولكنها ذات كثافة عالية:

زمن آخر جاء

كالذي أذهل أهلي عن بنيهم

والذي رتب قاموس البكاء

من جهات العالم الاربع جاء

باسطا كالغول كفيه على جرح المدينة

سد بالجمر عرينه.

واستوى فوق الجماجم

زمن آخر قائم (ص:39)

وأحيانا كان الشاعر يعوض النقص الفني الذي تحدثه التقريرية بخلق حيوية شعرية في التراكيب ولنتأمل هذه الفقرة المتأرجحة بين المجاز والتعبير المجرد والخطاب المباشر:

من دمي أنتقي زهرة العوسج المستغيثة بي. أشتهي الموت في محضر الجند. أبني خبائي على قمة الصمت بين دمي والاغاني التي يحفظ القلب. سيان يا حارس السجن أن يشمل المنع حتى التوجع، حتى التفرغ للموت، أن يشمل العفو كل بريء من الذهب"(25).

في الفقرات الشعرية المسترسلة يلجأ الشاعر إلى تنويع التراكيب لخلق الحركة والتوتر اللغوي الذي يضفي على النص الشعرية. ولنلاحظ تنوع هذه الفقرة بين الجمل الطويلة والقصيرة، الخبرية والانشائية، وكثرة جمل النفي والاستفهام:

"إن القناديل لا تقتفي راية الغرباء. وها هو جيش الخليفة يكنس باب المحطة. بين المحطة والقصر سيف وفخ. مرارا تحط الطيور على كتفي غصن ليمونة وسنابل أو راية وقنابل. لا وقت للخوف، يا أيها الزمن المغربي سلاما. ويا نهر أم الربيع لماذا تباطأت حتى تحول مجرى المصب؟ وحتى تفرق سرب اللقالق؟ ملء النوافذ ريش وأجنحة لا تطير. وملء الشوارع أحذية وبنادق، يا أيها الزمن المغربي اشتعل..." (ديوان الحال: 37).

إذا كان الشاعر قد أفلح في تقديم صور شعرية لا تخلو من غرابة، ولكنها ذات طاقة توصيلية فنية، لافتة، مثل الصورة المثبتة على ظهر الغلاف:

" يا قلبي! رمادك في فضاء المنزل الشتوي تسرق منه خولة نارها. ورماد صوتي في مثفاه الريح يرشح بالعرق".

وصورة أخرى:

"وفي برد المحطات أغطي بغصون الذكريات

الجرح

يغري شجر الصبر مواويلي التي تشهق في ليل

النزوح

.....

من يغطي زرقة الجرح بأوراق الخجل"

(مواويل العزاء: 16)

إلا أنه في بعض الاحيان يقدم صورا تتطلب تأملا زائدا، وقد لا تسلم للقارئ شيئا، ونكتفي ههنا بهذه الصورة:

وإن نعاسي أثقل من صخرة يقطر الحبر منها على جسد مات نصفه في عنق العام.

(76 ديوان العطش)

وإذا كان القارئ لا يلقى مشقة في التواصل مع بعض قصائد الديوان فإنه يصطدم بانغلاق عالم قصائد أخرى، الأمر الذي يعني أن الكتابة الشعرية في الديوان لا تسير على نسق واحد، ويبدو أن مسار شعره يتجه نحو اختيار الانغلاق، بينما أظهرت تجاربه الشعرية قدرة فائقة في خلق الصورة الفنية الناجحة..

وإذا ما وعى الشاعر واقعه الحضاري انطلاقا من رؤية عميقة ناضجة تأخذ في الاعتبار المتلقي، فإن هذا الشعر حتما سيتجه وجهته الحقيقية. وإذا ما وعى الناقد دوره الحضاري انطلاقا من رؤية ناضجة تأخذ في الاعتبار معجم الشاعر والأسئلة النابعة من واقعنا الثقافي المرتبط جدليا بواقعنا الإجتماعي، وكف عن استعارة الأسئلة الجاهزة، فإن النقد سيضطلع بوظيفته الحقيقية.

الهوامش:

* - محمد بنطلحة، منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1989.

المحتويات

مطبعة المعارف الجديدة
زنقة الرخاء — الحي الصناعي
الهاتف : 7947 08/09/15
الرباط

هذا الكتاب

«يضم هذا الكتاب مجموعة من المحاور والدراسات الموجهة أساسا إلى تعميق وعينا النقدي ببلاغة الشعر قديمه وحديثه. ومن المسلم به أن مؤلفات عديدة تشترك في هذه الغاية. لكن ما يثير الانتباه في كتاب الأستاذ محمد مشبال هو إلحاحه الدؤوب على تدقيق النظر في جملة من التفاصيل والمعاييرالجمالية من قبيل "الغرض" و"الالتفات" و"الصورة" و"المكون الصوتي"، ثم اعتكافه على قياس فعاليتها الفنية في مصادرها التراثية، قبل العمل على تشغيلها في حقول تحليلية أوسع. ولا يكاد يخفى على أحد أن صيحات عديدة ردد صداها تاريخ الأدب العربي الحديث والمعاصر، كانت تدعو إلى الإسترفاد من التراث قصد تحريك دواليب حياتنا الأدبية وإثراء مقارباتها. إلا أن معظمها قد اتسم بالتعميم...»

(من مقدمة الكتاب)

توزيع
مكتبة الإدريسي
24 شارع محمد الخامس
تطوان-تليفون: 07 58 96

مطبعة المعارف الجديدة — الرباط